د. جمال محمد محرز

التصوير الإسلامي ومدارسه

الكتاب: التصوير الإسلامي ومدارسه

الكاتب: د.جمال محمد محرز

الطبعة: ٢٠٢١

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com **E-mail:** info@bookapa.com

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

محرز، د. جمال محمد

التصوير الإسلامي ومدارسه / د.جمال محمد محرز

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

١٠٥ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولي: ٤ – ١٦ – ٦٨٣٧ – ٩٧٧ – ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ١٣٨٩٠ / ٢٠٢٠

التصوير الإسلامي
ومدارسه

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

المقدمة

تمكن المسلمون في عهد الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك من وتوسيع أملاكهم ونشر سلطانهم على رقعة شاسعة من بلاد العالم القديم، ذلك أنهم استطاعوا أن يمدوا حدودهم إلى بلاد الصين شرقًا والمحيط الأطلسي غربًا، وأسسوا امبراطورية من أكبر الإمبراطوريات في العالم.

واشتملت الإمبراطورية الإسلامية على أقطار ودول كانت لها حضارات، وازدهرت بها فنون كان أهمها جميعًا الفن الساساني والفن البيزنطي اللذين اعتمد عليهما المسلمون بصفة خاصة في تنشئة الفن الإسلامي.

وقدر لهذا الفن أن يزدهر في مختلف بلاد العالم الإسلامي وأن تسود في منتجاتها الفنية روح واحدة وأساليب وعناصر زخرفية متقاربة متشابهة، غير أن هذا لم يمنع أن تنفرد منتجات كل بلد بصفات خاصة بها لا تتوفر في منتجات البلاد الأخرى؛ ولهذا وجدت الطرز الفنية الإسلامية المختلفة التي نشاهد صفاتها ومميزاتها في مختلف العمائر والمنتجات الفنية.

وكان الرسم والتصوير من الميادين الهامة التي أقبل عليها المسلمون لتزيين الجدران أو لتحلية صفحات المخطوطات. وكما وجدت الطرز الفنية، كذلك وجدت مدارس في التصوير الإسلامي وهي أربع مدارس رئيسية: المدرسة العربية، والإيرانية، والهندية المغولية، والتركية العثمانية.

وقد اقتصرنا في دراستنا هنا على تصوير المخطوطات دون الرسوم الجدارية التي ام نذكر منها إلا أمثلة قليلة لنسد بها بعض فراغات في العصور التاريخية التي لم يصل إلينا منها صور.

وإتمامًا للفائدة ألحقنا بهذه الدراسة قسماً آخر يتحدث عن بعض صفات التصوير الإسلامي عامة أو مميزاته بمعنى آخر، وكذلك عن نوع هام من نشاط المصورين المسلمين ألا وهو الرسوم الشخصية.

المؤلف

الإسلام والتصوير

حرص النبي صلى الله عليه وسلم أن يجتنب المسلمين مواضع الزلل، وأن يبعد عنهم الشهاب حماية لهم من أن تزيغ عقيدتهم، وصونا مما قد يوقعهم في الشرك بالله.

وكانت الصور والتماثيل من الأسباب التي أدت قديمًا إلى الشرك بالله. فيذكر لنا الكلبي في كتابه الأصنام أن الغرض من إقامة التماثيل في الأصل هو تبجيل الراحلين، وتعظيم شأنهم بين قومهم، غير أن الناس نسوا ذلك الغرض بمضي الزمن وتقادم العهد. فاتخذوها آلهة يعبدونها من دون الله.

لذلك نرى النبي يبين للمسلمين أحكام الدين في هذه الصور، خاصة وأن القرآن الكريم قد خلال من ذلك؛ لأن لفظ الأنصاب الوارد في الآية الكريمة:

"يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آَمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ". قصد به الأحجار الكبيرة والأصنام.

ومن الملاحظ أن الفقهاء اختلفوا فيما بينهم عند تفسيرهم لموقف الإسلام من التصوير، وكذلك علماء الآثار الإسلامية، وتضاربت أقوالهم، وانقسموا شيعًا وأحزاباً كل ينادي برأي يخالف رأي الآخر: ففريق منهم قال بتحريم التصوير، وآخر رأى أن الأمر لا يعدو مجرد كراهية، وثمة

فريق ثالث ذهب إلى إباحة التصوير في الإسلام. وجهد كل فريق في إيراد الحجج التي تؤيد وجهة نظره والإتيان بالأدلة التي تدعمها.

ولا يسمح لنا المقام هنا باستعراض كل هذه الآراء، وفحص مختلف الحجج ومناقشة البراهين، وحسبنا أن نكتفي بذكر أحاديث الرسول في هذا الشأن، وهي المصدر الثاني من مصادر التشريع الإسلامي بعد القرآن الكريم. لنرى ماذا تقول:

اختلفت الأحاديث فيما بينها، ويمكننا أن نقسمها إلى مجموعات ثلاث بحسب ما يمكن، تدل عليه من أحكام.

فمن أحاديث المجموعة الأولى: "إن أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون"، "إن الذين يصنعون هذه الصور يعذبون يوم القيامة يقال لهم أحيوا ما خلقتم".

فهذه وأمثالها توحي بالتحريم لما توعدت به المصورين من العذاب الشديد في الآخرة.

وإذا كان هذا هو موقف المجموعة الأولى. فإن أحاديث المجموعة الثانية قد خففت من الأمر بعض الشيء، فأباحت الرسم على أن يكون في أشياء ممتهنة. كأن يكون في سجادة توطأ بالأقدام أو وسادة يتكئ عليها، كما تدلنا على ذاك الأحاديث الآتية:

عن عائشة قالت: "قدم رسول الله من سفر وقد سترت بقرام لي على سهوة لي فيها تماثيل فلما رآه رسول الله هتكه، وقال: أشد الناس عذاباً

يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله.. قالت فجعلناه وسادة أو وسادتين". ومنها: حدثنا قتيبة حدثنا الليث عن بكير عن بسر بن سعيد عن زيد بن خالد عن أبي طلحة صاحب رسول الله قال: إن رسول الله قال:

"إن الملائكة لا تدخل بيتاً فيه الصورة، قال بسر: ثم اشتكى زيد فعدناه فإذا على بابه ستر فيه صورة، فقلت لعبد الله ربيب ميمونة زوج النبي: ألم يخبرنا زيد عن الصور يوم الأول؟ فقال عبد الله: ألم تسمعه حين قال إلا رقماً في ثوب".

أما المجموعة الثالثة ففقد سمحت برسم ما لا روح له كالشجر والجبال وما أشبه. فيروي عن ابن عباس أن جاءه رجل فقال: إني أصور هذه التصاوير فأفتني فيها.. فقال سمعت رسول الله يقول: كل مصور في النار، يجعل بكل صورة صورها نفسًا تعذبه في جهنم. فإن كنت لا بد فاعلًا فاجعل الشجر وما لا نفس له.

فاختلاف الأحاديث في شأن التصوير، وسكوت القرآن هو الذي يدعونا إلى القول بكراهية التصوير في الإسلام، وفي رأينا أن النبي قد رمى من وراء ذلك إلى حماية المسلمين خاصة، وأنهم حديثو عهد بالإسلام. وتوخى أن يبعد عنهم ما من شأنه أن يعود بهم إلى عبادة الأوثان. ولذلك نراه يسمح بوجود الصور في أماكن ممتهنة ينفي عنها صفة التبجيل التي قادت الناس قديماً إلى عبادة الأوثان. ولذا نجد عمر بن الخطاب يقطع الشجرة الت يبايع النبي أصحابه بيعة الرضوان تحتها؛ لأنه رأى من تعظيم المسلمين لها ما جعله يخشى أن تكون فتنة لهم على الزمان.

ومن الواضح، موقف الإسلام قد نبع من صميم الرسالة، وأن النبي عندما اتخذ موقفه هذا من التصوير لم يكن متأثراً باليهودية كما يريد أن يذهب بعض من تعرض لموقف الإسلام من التصوير من المستشرقين وعلماء الآثار الإسلامية؛ ذلك لأن الديانة الموسوية لا تحرم صناعة التماثيل، إنما حرمت عبادتها فقط، ويدلنا على ذلك القرآن الكريم وآيات التوراة والآثار التي عثر عليها.

فتشير سورة سبأ إلى التماثيل التي كانت تصنع لسليمان في الآية الكريمة:

"يَعْمَلُونَ لَهُ مَا يَشَاءُ مِنْ مَحَارِيبَ وَتَمَاثِيلَ وَجِفَانٍ كَالْجَوَابِ وَقُدُورٍ رَاسِيَاتٍ اعْمَلُوا آَلَ دَاوُودَ شُكْرًا وَقَلِيلٌ مِنْ عِبَادِيَ الشَّكُورُ".

أما آيات التوراة فكثيرة.. نجدها في سفر الخروج، وسفر اللاويين، وسفر تثنية الاشتراع. ويفهم منها جميعاً أن التحريم خاص بالعبادة، ويذكر ذلك صراحة في بعضها مثل: "لا تصنعوا لكم أوثاناً، ولا تقيموا لكم تمثالاً منحوتاً أو نصباً، ولا تجعلوا في أرضكم حجراً مصوراً لتسجدواً له؛ لأني أنا الرب إلهكم".

وقد ذكر أن موسى رسم الكاروبيم في قبة الشهادة، وصنع حية من نحاس، وأن سليمان زين المعبد بتماثيل وأسود.

هذا فضلاً عما عثر عليه من آثار يهودية، بعضها عبارة معابد بها رسوم جدارية أو فسيفساء ذات رسوم آدمية وحيوانية.

ومن هذه معبد دورا على نهر الفرات، ويرجع إلى عام ٢٤٥ ميلادية وبه عدة نقوش حائطية، تمثل حوادث من العهد القديم كالنبي حزقيال، وهو في وادي العظام راكباً حصاناً. وقصة الفداء وحوادث من قصة موسى مثل العثور عليه وخروجه من مصر.. ونجد بأحد منازل دورا توقيعاً لمصور يهودي.

والمعبد الثاني في نورا "عين دوق" بالقرب من تل السلطان، ويرجع إلى القرن الرابع أو الخامس الميلادي، وبه فسيفساء تمثل المجموعة الفلكية، ورسم لقصة النبي دانيال في جب الأسد.

وثمة معبد ثالث في مدينة جراش من القرن الرابع أو الخامس الميلادي أيضًا، وبه فسيفساء تمثل نوح والحيوانات.

وفي بيت ألفا بالقرب من بيت شان معبد يرجع إلى القرن السادس الميلادي، ومن رسومه رسم للشمس على هيئة وجه آدمي في عربة يجرها أربعة جياد، ورسم آخر لقصة الفداء.

وذكر لنا بنيامين التطيلي من نافارا بأسبانيا الذي زار القسطنطينية ومصر وبلاد الجزيرة وإيران في القرن ١٢م أنه رأى بقرية الكفل جنوب الحلة بالعراق صورتين في ضريح النبي حزقيال إحداهما تمثله والأخرى للملك يهوياكيم، وقال: إنهما صورتان كبيرتا الحجم، وأن القبر مزار لليهود من مختلف البلاد.

وقد عثر على تماثيل عديدة في منازل اليهود في فلسطين ومصر

بجزيرة أنس الوجود. وثمة نقوش في سراديب روما غريبة عن تقاليد الفن الروماني، وتدل على أنها مشتقة من مصدر شرقي يظن أنه يهودي وقيل: إن اليهود لا يزالون يحتفظون بكتب ذات رسوم.

من هذا كله يتضح لنا بطلان القول بتحريم التصوير في اليهودية، وكان هذا الرأي معروفاً في صدر الإسلام، فقد ذكر المفسرون عن أبي العالية أن اليهودية لا تحرم التصوير، وذلك عند تفسيرهم للآية التي سبق أن ذكرناها من سورة سبأ.

ومما هو جدير بالذكر في هذا الصدد أن الإسلام أثر في المسيحية، فوجدت حركة كاسرى الصور وهي التي تسمى بالا أيقونية "أيكونوك لاسم" وهو المذهب الذي أحدثه ليو الثالث امبراطور بيزنطة في القرن الثاني الهجري- الثامن الميلادي- وحرم فيه عبادة صور القديسين وتماثيلهم. تلك العبادة التي كانت شائعة بين بسطاء القوم من المسيحيين. وما لم تنفذ تعاليمه بدقة، أمر بكسر التحف الفنية الدينية، غير أن مجمع نيقيه الذي عقد في عام ٧٨٧م ألغى هذا القرار.

ومهما يكن من موقف الإسلام من التصوير، فإنه كان له أثره في طبيعة التصوير الإسلامي، ونلاحظ ذلك في الأمور الآتية:

١- عدم استخدام التصوير لنشر التعاليم الدينية كالمسيحية مثلاً، وخلو المصاحف وأثاث المساجد من الصور والرسوم.

٢- الاقتصار على تزيين المؤلفات الأدبية والعلمية والتاريخية

بالصور التي توضح حوادثها وتشرح قصصها، وبذلك اختفى ميدانان هامان من الميادين الفنية.. وهما فن اللوحات، وعمل التماثيل.

٣- تعرض كثير من المخطوطات المصورة للتشويه بنزع الصفحات المصورة فيها أو بطمس وجوه الأشخاص المرسومين في الصور بالألوان، أو رسم نباتات فوقها.

نشأة التصوير الإسلامي

عرف العرب التصوير قبل الإسلام، وعرفوه في الإسلام. أما عن معرفتهم له قبل الإسلام فهذا ما يخبرنا به الأزرق في كتابه "فنوح مكة: إذ يكر أن جدران الكعبة كانت مزينة برسوم، منها رسم يمثل إبراهيم يستقسم بالأزلام، وآخر يمثل مريم وفي حجرها عيسى. ونحن نعرف أن النبي عندما دخل مكة أمر بالتماثيل فحكمت وبالصور فمحيت.

أما عن استمرار الرسم بعد الإسلام، فهذا ما تدل عليه الآثار المصورة التي وصلت إلينا كما يدلنا على معرفتهم له في أوائل أيام الإسلام ذلك الحديث الذي يقول: "دخل أبو هريرة دارا فرأى أعلاها مصوراً بصور، قال: سمعت رسول الله يقول: ومن أظلم ممن ذهب يخلق كخلقي، فليخلقوا ذرة". من الحديث المروري عن ابن عباس السابق ذكره.

ومما يؤسف له حقاً عدم وصول أمثلة من هذا النشاط المبكر في العصر الإسلامي أو ما قبله لنقف منه على طبيعة التصوير في بلاد الحجاز مهبط الوحي، وهل كان ذا طابع خاص مستقل أم كان متأثراً بما جاوره من تصوير في إيران والشام، يحذو حذوهما ويسير على نهجهما؛ ولو تيسر لنا ذلك لاستطعنا أن نعرف إلى أي حد كان اعتماد العرب على أنفسهم في تنشئة التصوير الإسلامي، وإلى أي مدى كان الاقتباس من التصوير الساساني والبيزنطي.

ومع ذلك فإن أقدم ما وصل إلينا من رسوم إسلامية مبكرة، يدل على أن العرب اعتمدوا اعتماداً كلياً على الحضارات السابقة، وعلى الفنانين من أهل البلاد المفتوحة، فما وصل إلينا من بلد ما ليس إلا نموذجاً واستمراراً لما كان سائداً فيه قبل الفتح الإسلامي، ولذا نشاهد إنتاج العراق وإيران شديد الصلة بالتصوير الساساني؛ وما هو بالشام مثال للتصوير الهلينستي والبيزنطي، وما عثر عليه في مصر وثيق الارتباط بالتصوير القبطي وهكذا. فلو كان العرب أسلوب خاص بهم وتقاليد فنية مغايرة لظهر أثرها في هذه الرسوم المبكرة، لاستطاعوا أن يلقونها للفنانين من أهل هذه البلاد التي خضعت لسلطانهم.

وأهم الفنون التي كانت موجودة في تلك الرقعة الشاسعة التي تتكون منها الإمبراطورية الإسلامية هو الفن الساساني والبيزنطي، وعن هذين الفنين أخذ العرب والمسلمون بعض الأساليب واستعاروا بعض العناصر ومزجوا بينها وأخضعوها لتوجيهات جديدة ومثل لم تكن معروفة من قبل، ومن ثم نشأ الفن الإسلامي، وهو وإن كان في أصوله مزيجاً من الفن الساساني والبيزنطي إلا أن له طابعه الخاص به.

ولم يكن الاعتماد على الفنانين من أهل هذه البلاد، سواء من اعتنق منهم الإسلام أو بقى على دينه، هو العامل الوحيد الذي ساعد على نشأة الفن الإسلامي، بل هناك عوامل أخرى لها قيمتها في هذا الشأن.

ومن أهم العوامل النقل والاقتباس عن آثار الفنون السابقة وتقليد ما وصل إليهم من إنتاجها ويهمنا في هذا الصدد الرسوم الجدارية والمخطوطات.

شاهد العرب كثيراً من الآثار المصورة، ووقع تحت أيديهم بعض المخطوطات التي زينت صفحاتها بالصور والرسوم وقد حفظت لنا المصادر العربية بعض ذلك فها هو البحتري يصف لنا الرسوم التي كانت تزين إيوان كسرى بالمدائن فقال:

فـإذا مـا رأيـت صـورة انطـا   كيـة ارتعـت بـين روم وفـرس
والمنايـا موائـل وأنوشـروان   يزجي الصفوف تحت الدرفس
في اخضرار من اللباس على أًفر يختال في صبيغة ورس
وعـراك الرجـال بـين يديـه   في خفوت منهم وأغماص جرس
مـن مشـيح يهـوى بعامـل رمـح   ومليـح مـن السـنان بتـرس
تصف العين أنهم جد أحياء لهم بيهم إشارة خرس
يغتلـي فـيهم ارتيـابي حتـى   تتقـراهم يـداي بلمـس

وذكر المسعودي أنه رأى مخطوطة مصورة في حيازة أسرة فارسية نبيلة بمدينة اصطخر، وتمثل صورها الأكاسرة عند وفاتهم، وقد ارتدى كل منهم الثياب الملكية ووضع التاج فوق رأسه. وقد رأى أبو إسحاق الفارسي المشهور بالاصطخرى مخطوطة مماثلة في إحدى قلاع مدينة شيز شمالي فارس.

هذا وقد وصلت إلينا رسوم ترجع إلى العصر الساساني، منها رسم لمعركة حربية في أحد منازل مدينة دورا، ولعله يمثل موقعة الرهابين هرمز وفالريان، ومنها كذلك رسوم أخرى في دمغان بأفغانستان.

ومما يدخل تحت نطاق التصوير الساساني التصوير المانوي. فقد دعا ماني مؤسس المذهب الديني المنسوب إليه إلى تزيين الكتب بالصور

وتوضيحها بالرسوم كوسيلة من وسائل نشر التعاليم الدينية.

وكان ماني نفسه من أشهر المصورين، شاد بذكره المؤرخون، وتغنى بمهارته الشعراء وسار على منواله تلاميذه من بعده، والظاهر أنهم كانوا على درجة كبيرة من التقدم الفني والإتقان، مكنتهم من استخدام الذهب والفضة في الرسوم. إذ يروي أن الذهب والفضة سالا من كتبهم عندما أحرقت في بغداد عام ٩٢٣م. وتذكر بعض المصادر أن كاهناً مانوياً عرض على الخليفة المأمون صورة أنوشروان.

هذا عن الفن الساساني. أما عن الفن البيزنطي فما لا شك فيه أن العرب والمسلمين شاهدوا كثيراً من التصوير البيزنطي سواء أكان ذلك رسوماً جدارية ولوحات في كنائسهم أم مخطوطات مصورة.

ونحن نعرف أن الخلفاء أرسلوا البعوث إلى القسطنطينية والولايات البيزنطية لجمع المخطوطات الإغريقية لترجمتها، واشتغل بالترجمة مسلمون ومسيحيون على السواء وممن قام بترجمة الكتب في عهد المأمون: الحجاج بن مطر وسلم صاحب بينت الحكمة وابن البطريق وحنين ابن اسحق، واشتهر بعد عصر المأمون أبو بشر متى بن يوسف وثابت بن قرة وأبو عثمان الدمشقي.

وكان بعض هذه المخطوطات المشتملة على الصور والرسوم مصدراً من المصادر التي اعتمد عليها العرب والمسلمون.

وهذا ما تدلنا عليه الصور الإسلامية الأولى؛ إذ يتضح فيها التأثر

بالفن الساساني والبيزنطي سواء أكانت رسوماً جدارية أم صوراً في مخطوطات، ومما يؤسف له أن أقدم المخطوطات العربية التي وصلت إلينا يرجع إلى أواخر القرن ٦هـ-١٢م بالرغم من الإشارات التي تصادفنا في المراجع العربية عن وجود مخطوطات عربية مصورة في القرن ٢هـ-٨م فنحن نعرف مثلاً أن الأفشين قائد جند الخليفة المعتصم العباسي كانت عنده مخطوطات مصورة وكانت إحدى أسباب محاكمته. كما نعرف من هذه المحاكمة أن محمد بن عبد الملك الزيات أحد قضاته كانت عنده كتب مصورة منها كتاب كليلة ودمنة، وكتاب مزدك. بل نعلم من مقدمة ابن المقفع لكتاب كليلة ودمنة أنه كان مزوقاً بالصور والرسوم.

فلو وصلت إلينا هذه المخطوطات المبكرة لاستطعنا أن نحدد مدى العلاقة التي كانت قائمة بين التصوير الإسلامي وبين التصوير الساساني والبيزنطي في ذلك الوقت المبكر، وإلى أي حد اعتمد المسلمون على هذين الفنين في تنشئة التصوير الإسلامي.

غير أن هذا النقص تسده الرسوم الجدارية الإسلامية؛ فقد وصلت إلينا رسوم من القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) ونجدها في قصور خلفاء الأمويين ببادية الشام وأخرى من القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) وقد عثر عليها في قصور سامرا وفي حمام فاطمي بجهة أبي السعود.

ومن الملاحظ أن أسلوب الأولى منها يختلف اختلافاً بيناً عن أسلوب الأخرى؛ إذ بينما تتأثر رسوم قصير عمره بالفن الهلينستي نجد الأخرى تسير على نهج الفن الساساني.

وإذا كنا نرى هذه الفروق واضحة جلية في الإنتاج المبكر، إلا أنها لا تلبث أن تختفي بعد وقت، وتخضع الرسوم والصور في مختلف أنحاء العالم الإسلامي لتقاليد فنية واحدة، ويتمثل لنا هذا بوضوح في صور القرن السادس والسابع الهجري (الثاني عشر والثالث عشر الميلادي) ومن المعروف أن خضوع المراكز الفنية لأسلوب واحد واتباعها – على ما بينها من بعد – لتقاليد فنية واحدة راجع إلى خضوع العالم الإسلامي لحكومة واحدة، وإلى العادة التي جرى عليها الخلفاء من استدعاء الفنانين للعمل في مقر الخلافة وإلى سهولة الانتقال من مكان إلى آخر.

وكان هذا التشابه كبيراً جداً لدرجة يصعب معها التمييز بين إنتاج مركز فني وآخر، أو نسبة مخطوطات بعينها إلى مركز بالذات. ولا يستمر هذا طويلاً؛ إذ ما يكاد يحل القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) حتى تتضح الفروق بين البلاد ويصبح من السهل التفرقة بين إنتاج البلدان بعضها وبعض، بفضل اكتساب إنتاج كل بلد صفات مختلفة ومميزات مغايرة عن البلد الآخر، وهذا ما نعني به بالمدارس التصويرية.

ومدارس التصوير في الفن الإسلامي – كما ذكرنا – أربع هي: المدرسة العربية، والإيرانية، والهندية المغولية، والتركية العثمانية.

المدرسة العربية

هي تلك المدرسة التي ذاعت أساليبها، وانتشرت مراكزها في المنطقة العربية من العالم الإسلامي، التي تمتد من العراق على الخليج الفارسي إلى الأندلس المطلة على المحيط الأطلسي، والتي يربط بينها جميعاً وحدة الجنس واللغة، فشعوبها تنتمي إلى الجنس السامي ولغتها العربية. فضلاً عما هناك من روابط أخرى.

وإذا كانت الرسوم والصور التي وصلت إلينا قد ساعدتنا على التعرف على ماهية هذه المدرسة في أول نشأتها أو في أيامها الأولى بمعنى آخر وأخذ فكرة عن تطورها، إلا أننا نجهل الشيء الكثير عن تاريخا، وبخاصة فيما بعد القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي)؛ إذ يندر أن يصل إلينا منها شيء ذو قيمة فنية بعد هذا التاريخ.

ومن أهم المراكز الفنية لهذه المدرسة بغداد والموصل ودمشق والقاهرة وقرطبة وغرناطة، ولذلك كانت من أوسع مدارس التصوير الإسلامي انتشاراً، ومن أقدمها أيضًا إّ وصل إلينا بعض إنتاجها، مما يرجع إلى القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي).

ومما يؤسف له حقاً ما حدث لهذه المدرسة في القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي)؛ إذ فصل منها جزء هام ألا وهو العراق بعد سقوطه في أيدي المغول في منتصف القرن السابع الهجري (الثالث عشر

الميلادي) فاتبعت مراكزه الفنية أسلوباً آخر يخالف كل المخالفة ما كان سائداً حينئذ في باقي المراكز الفنية للمدرسة العربية كما سترى فيما بعد.

ومما يلاحظ أن إنتاج هذه المدرسة في أيامها لأولى؛ لم يكن يخضع لأسلوب واحد؛ نظراً لسيادة الأساليب المحلية في بداية العصر الإسلامي وعدم توفر الكافي لكي يكتسب الفن الوليد مقوماته وصفاته نجد الرسوم الجدارية الإسلامية الأموية من القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) وما عاصرها في خارج العراق كالرسوم الجدارية الفاطمية والأموية الغربية بالأندلس. فأولى هذه الرسوم متأثرة إلى درجة بعيدة جداً بالأسلوب الهلينستي الذي كان منتشراً في الشام قبل الفتح الإسلامي، أما الأخرى فيسود فيها طابع واحد وهو الطابع الإيراني.

التطوير الطولوني والإخشيدي:

أقدم أمثلة التصوير في المخطوطات أو على الورق من المدرسة العربية ترجع إلى هذين العهدين الطولوني والإخشيدي، وهي عبارة عن مجموعة من الرسوم على ورق بردي عثر عليه في مدينة الاشمونين بمصر ومحفوظ الآن بالمكتبة الأهلية بفيينا.

وقد ساعدنا على نسبة هذه الرسوم إلى هذين العصرين نوع الخط المدون عليها وكذلك عناصرها الزخرفية.

وبعض هذه الرسوم يتعلق على ما يظهر بمؤلف عن النبات إذ يمثل شجرة مورقة تحمل ثماراً بطريقة بدائية مهذبة لأننا نشاهدها شجرة مورقة

تحمل ثماراً بطريقة بدائية مهذبة لأننا نشاهدها كعلقة في الهواء بين الأوراق أحياناً، وكذلك أوراقها لا تبدو طبيعية بالنسبة لوضعها من الأغصان وعن يمين الشجرة وشمالها مرتفعان مدرجان زخرف كل مدرج منهما برسوم على شكل حرف (S) الإفرنجي على النحو الذي نجده في العصر الطولوني.

وعلى ورقة أخرى رسم رجل ذي لحية كثيفة وبجواره مسافة محدودة مقسمة إلى أشكال هندسية، تتخللها زخارف حلزونية الشكل، تذكرنا بالزخارف الطولونية، كما نجد في أحد الأقسام ورقة على شكل قلب ذي ثلاثة فصوص، وعن يمينها وشمالها ورقة شوكة اليهود تكون نوعاً من التوريق ذي ملف حلزوني، ونرى مثالاً لذلك بباطن عقد بالرواق الشمالي الشرقي لجامع ابن طولون.

ومن أهم صور هذه المجموعة رسم فارس ملتحي، ممتطياً صهوة جواد وعلى رأسه غطاء مدبب الطرف وقد مال بنصفه العلوي إلى الأمام وقبض بيده اليسرى على درع دائري الشكل، وباليمنى حربة منكسة إلى أسفل في وضع الطعن وتحت هذا الرسم نجد كلمتي "الفرس بالصاد....".

وعلى الجانب الآخر للورقة نص من القرآن "وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت" ثم إلى الأسفل منها عبارة (الحمد لله وحده مما صور أبو تميم حيدرة) وهي الإمضاء الوحيدة التي وصلتنا من هذا العصر.

والملاحظ أن هذه الصور قد رسمت على الورق مباشرة دون تلوين الأرضية أما الألوان التي استخدمت فخي الأحمر والأصفر والأخضر

بدرجاتها واستخدام هذه الألوان استمرار للتقاليد القبطية حيث نجد في المخطوطات القبطية سادة اللون الأصفر والأحمر مع بعض الأخضر على ما عداها من الألوان.

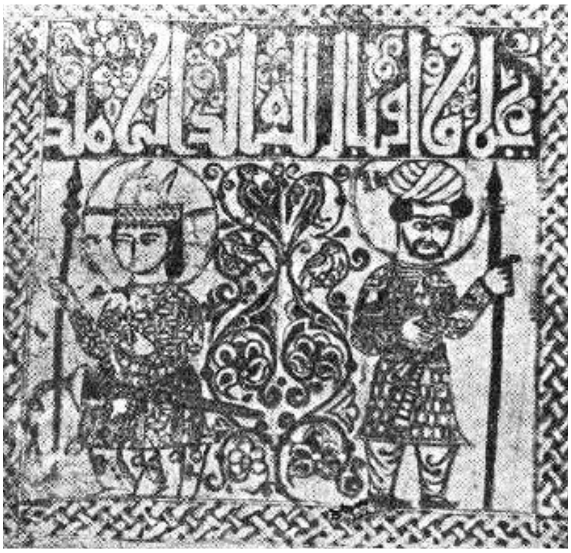
وليس التأثير القبطي هو التأثير الوحيد المشاهد في هذه الصور بل نجد تأثيرات أخرى منها الفرعوني، وأعني به استخدام الزخارف الذهبية ومنها ما يرجع إلى أواسط آسيا وإيران كرسم المعرفة والذيل والعضلات في صورة الكلب. بل إن بعض التأثيرات حبشي. وقد وجدت هذه المؤثرات طريقها إلى مصر قبل أن يفتحها المسلمون ومارسها المصريون وظلت تمارس إلى ذلك الحين.

التطوير الفاطمي:

لم يصل إلينا من العصر الفاطمي إلا أمثلة قليلة جداً بالرغم من نشاط المصورين فذ ذلك العهد والذي أشارت إليه المراجع وذكرت لنا بعضاً منه كما قالت أن أحد المصورين نبغ في هذا العصر وأصابه العجب والغرور وتغالي في تقدير أجره الأمر الذي دفع اليازوري إلى استدعاء مصور عراقي ليحد من غلوائه، والمصور المصري هذا هو المسمى قصير. أما العراقي فهو ابن عزيز، وقد ذكر المقريزي طرفاً مما دار بينهما من مناقشة لإظهار مقدرتهما وسعى كل منهما للتفوق على الآخر.. ذلك أن ابن عزيز ذكر أنه يستطيع أن يصور صورة إذا رآها الناظر ظن أنها خارجة من الحائط.. فقال قصير ولكن أنا أصورها فإذا رآها الناظر ظن أنها داخلة في الحائط وكان ذلك بحضور اليازوري واستعجب

الحاضرون، وأمر اليازوري المصورين أن يصنعا ما وعدا به فرسما الصورتين في حنيتين متقابلتين. فرسم قصير راقصة بثياب بيض فوق أرضية الحنية التي دهنها باللون الأسود فظهرت كأنها داخلة في الحنية أما ابن عزيز فقد رسم الراقصة بثياب حمر فوق أرضية الحنية، فاستحسن اليازوري ذلك، وخلع عليهما كثيراً من الذهب.

ومن الواضح أن كلا من المصورين اعتمد على الألوان وحدها للحصول على التأثير المطلوب. أما ما وصل إيلنا من العصر الفاطمي فبضع صور ورسوم على ورق منها واحدة تمثل جنديين بينهما شجرة رسمت أغصانها بطريقة مهذبة، وقد وقف على بعضها طيور (شكل ١). ويتضح في هذا الرسم التأثر بالأسلوب الإيراني في رسم الوجه القمري المستدير الذي نجد له مثيلاً في الرسوم الجدارية التي عثر عليها بالحمام الفاطمي، والمحفوظة الآن بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة– كما نجدها أيضاً على الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي. ومن مظاهر الأثر الإيراني في هذه الصورة رسم الجنديين وبينهما شجرة ويذكرنا هذا التكوين– بالتكوينات الساسانية التي تظهر فيها شجرة الحياة وعن يمينها وشمالها الفرسان أو الحيوانات. وقد عثر في الفسطاط على عدد من الأوراق على بعضها رسوم أشخاص يشبهون رسوم الفارسين سحنة وملابساً.



(شكل ١) جنديان - المدرسة العربية بمصر -
التصوير الفاطمي القرن ٥هـ -١١م

ومما هو جدير بالذكر أن بعض الرسوم التي عثر عليها في الفسطاط، يمكن أن تندرج تحت الفن الشعبي، فهي رسوم لقصص خرافية عملت بطريقة مهذبة جداً بل وبدائية، ونستطيع أن نضيف إلى هذه المجموعة، رسماً بالمتحف البريطاني لمعركة حربية، يحتمل أن يمثل قتال المصريين ضد قوات الصليبيين بقيادة عموري الصليبي.

التصوير العباسي:

يلاحظ القارئ مما عرض في الصفحات السابقة قلة ما وصل إلينا من عمل المصورين في تلك الفترات التاريخية التي تحدثنا عنها وذلك بالرغم من إفاضة المراجع عن نشاطهم، غير أن الوضع بدأ يختلف، إذ يأخذ عدد

المخطوطات المصورة في التزايد ابتداء من نهاية القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي). الأمر الذي سهل علينا الدراسة ويسر عقد المقارنات بين المراكز الفنية بعضها بعضاً استخلاصاً لمميزات كل منها.

ونحن نعرف أن نشاط المصورين الرئيسي هو تزيين صفحات الكتب بالصور والرسوم، لا فرق في ذلك بين الكتب الأدبية أو العلمية أو التاريخية، فلم تكن هذه المؤلفات على اختلاف أنواعها على درجة واحدة من عناية المصورين وإقبالهم عليها، فاهتموا بتصوير مخطوطات بعينها أكثر من غيرها. ونذكر على سبيل المثال كتاب دليلة ودمنة فقد وصل إلينا منه عدد كبير جداً ليس من المدرسة العربية فحسب بل ومن مختلف مدارس التصوير الإسلامي، ومن هذه الكتب أيضاً مقامات الحريري ومنافع الحيوان لابن بختيشوع والأعشاب الطبية لديسقوريدس، والحيل الميكانيكية للجزري، هذه المؤلفات وصل إلينا منها غير نسخة واحدة مثل كتاب الأغاني والحيوان للجاحظ ومنافع الحيوان لابن الدريهم والترياق ودعوة الأطباء وغيرها كثير.

وقد سبق أن أشرنا إلى طابع التصوير في أوائل (العهد العباسي) وقلنا إنه سار على نهج التصوير الساساني أما في هذه العهود المتأخرة فإن المدرسة كانت قد استطاعت أن تتخلص من المؤثرات الأجنبية، أو قل تمكنت من أن تصهرها وتدمجها في أسلوبها الخاص، فلم تعد ظاهرة للعيان كما كان الحال في أول الأمر بحيث يسهل على المرء ملاحظتها بل غدت تحتاج إلى عين بصيرة يمكنها تمييز هذه المؤثرات الأجنبية والرواسب القديمة في الأسلوب الجديد.

ويمتاز التصوير العباسي في هذه الفترة التي نتحدث عنها وهي في الواقع آخر فتراته بأن الصور لم تكن مفصولة عن المتن بمعنى أنه لا يحدها إطار وأن الموضوعات قد رسمت على الورق مباشرة دون تلوين الخلفية ونادراً ما نجد ما يدل على الأرضية وإن وجد شيء من هذا القبيل فثمة خط أو فرع نباتي يقف عليه الأشخاص أو الحيوانات أو لا يقفون ولذلك نرى في كثير من الأحيان أن وحدات الصورة قد رسمت وكأنها معلقة في الهواء، ولم تشذ عن هذه القاعدة إلا الصور المرسومة في فاتحة الكتاب إذ كانت تحدد وتلون أرضيتها ولعل السبب في ذلك راجع إلى العناية التي كانت توجه لمثل هذه الصفحات ورسم إطار مذهب لها.

ومن مميزاتها أيضًا رسوم الأشخاص ذوي السحن السامية والأنوف القنى واللحى والشوارب، وكانوا يغطون رؤوسهم بالعمائم ويلبسون ملابس فضفاضة تزينها الرسوم النباتية والهندسية.

ومن الصفات أيضاً التهذيب أو البعد عن صدق تمثيل الطبيعة أو التحوير أو التبسيط في رسوم الأشجار والنبات والجبال والعناصر الزخرفية، وع هذا فإن الصور كانت تنبض بالحياة والحركة والواقعية.

ومن الملاحظ أن المصور لم يتبع قواعد المنظور في رسم موضوعاته، ولم يكن ذلك عن جهل منه؛ لأننا نجده يستخدمها أحياناً في رسم بعض وحدات الصور كالمناضد ودرجات السلم. واستخدم بدلاً منها منظور عين الطائر الذي يسمح برسم المناظر، وكأن الإنسان يراها من عل، مما يتيح رسم الوحدات واضحة غير محجوبة كلها أو جزء منها الواحدة وراء الواحدة

وراء الأخرى ولعل تفضيل المصور لهذا المنظور يتفق وفكرته في عدم استخدام قواعد المنظور لأن رسم وحدات الصورة وفقاً لهذه القواعد معناه رسمها من زاوية واحدة وفي لحظة معينة وبمعنى آخر تخليد هذا الوضع للوحدة في الرسم، وهذا أمر غير طبيعي لأننا لو غيرنا الزاوية لوضحت لنا هذه الوحدة بشكل آخر فيظهر ما كان مختبئاً منها ويختفي ما كان ظاهراً.

ويتصل بقواعد المنظور أيضاً أسلوب الشفافية الذي اتبع في رسم العمائر مثلاً فنجد المصور إذا أراد أن يرسم حجرة ما يحذف الحائط الأمامي لها فتظهر كعمودين يمتد فوقهما سقف ويكتفي برسم باب للدلالة على الحائط وبذلك يظهر لنا داخل الحجرة كاملاً، ومن هذا القبيل رسمه لقاع الأنهار أو جوف الآبار إذ يكشف لنا قاع النهر أو يفتح جزءاً من الأرض ليتضح الشيء الذي بحوف البئر أو بقاع النهر.

ويجب أن نذكر هنا أن الاتجاه الفني الذي يقضي بعدم احترام قواعد المنظور واستخدام الشفافية لم يكن مقصوراً على المدرسة العربية وحدها بل اشتركت في ذلك جميع مدارس التصوير الإسلامي الأخرى دون استثناء، وإذا وجدت بعض صور تخضع لقواعد المنظور في تصميمها فهذه حالات نادرة فضلاً عن أنها لم تظهر إلا بعد الاتصال بالغرب والتأثر به.

ولقد عاب كثير من علماء الآثار والفنون على التصوير الإسلامي بعده عن التجسيم وعدم صدق تمثيل الطبيعة واستخدام قواعد المنظور، واعتبروا الدين الإسلامي هو المسئول عن وجود هذا التيار الفني ولكن الواقع غير ذلك. والحقيقة أن الدين الإسلامي برئ من ذلك لأن هذا التيار الفني كان

قد وجد قبل الإسلام في إيران، وقدر له أن ينتشر في إيران وفي الشرق.



(شكل ٢) بو زيد السروجي يحرس الإبل - مقامات الحريري - شيفر
من عمل يحيى ابن محمود الوسطى -
المدرسة العربية بالعراق - ٦٣٤هـ - ١٢٣٧م

وتتمثل هذه المميزات في المخطوطات المصورة العديدة سواء ما ينسب منها إلى العراق أو غيره، ونكتفي هنا بالإشارة إلى أهم المخطوطات المعروفة لنا. فمن العراق نجد نسخة هامة جداً من كتاب مقامات الحريري، استطاع فنانها أن يتقن رسوم الجموع، وأن يعبر عن خلجات النفوس، وأن يكون واقعياً في تمثيله للمناظر، ولحسن الحظ نعرف اسم هذا المصور وهو يحيى بن محمود الواسطي وتاريخها هو ٦٣٤هـ - ١٢٣٧م، وتعرف هذه النسخة باسم مقامات شيفر وهي محفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس (شكل ٢).

وينسب إلى العراق أيضاً كتاب خواص الأشجار لديسقوريدس

ومحفوظ بمكتبة طويقا بوسراي باستنابول، ويرجع إلى سنة ٦١٢هـ - ١٢٢٤م. وكذلك كتاب البيطرة المحفوظ بدار الكتب بالقاهرة وتاريخه (٦٠٥هـ - ١٢٠٩م) ومن عمل علي بن حسن بن هبة الله (شكل ٣).

فصور هذه المخطوطات وغيرها مما يرجع إلى الفرن السادس والسابع الهجري (الثاني عشر والثالث عشر الميلادي) تمثل خير تمثيل التصوير العباسي وما عاصره من تصوير في بلاد العالم العربي خلال القرنين المشار إليهما. غير أنه للأسف الشديد يتغير الوضع في العراق في القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي)؛ إذ يختلف أسلوبه الفني اختلافاً تاماً عما يعاصره في البلاد العربية الأخرى، بل وينفصل عنها ويلحق بالمدرسة الإيرانية.



(شكل ٣) صورة من كتاب البيطرة

المدرسة العربية بالعراق - ٦٠٥هـ - ١٢٠٩م

ذلك أن المغول استطاعوا في عام ٦٥٦هـ- ١٢٥٨م الاستيلاء على بغداد والقضاء على الخلافة العباسية، وكان ذلك إيذاناً بفصل العراق عن العالم العربي، وكان لهذا أثره في الناحية الفنية، ويعنينا منها التصوير؛ إذ اتبعت المراكز الفنية بالعراق أساليب جديدة، واعتنقت مبادئ ومثل تخالف ما كانت تسير عليه من قبل، وبذلك انفصلت انفصالاً تاماً عن باقي المراكز العربية التي استطاعت أن تحافظ على تقاليدها وأساليبها الموروثة بنجاتها من الخضوع لحكم المغول، بفضل انتصار المماليك على المغول في موقعة عين جالوت عام ٦٥٨هـ- ١٢٦٠م.

وقد تم ذلك الانتصار نتيجة لاتحاد القوات المصرية والشامية، مما أنقذ باقي بلاد العالم العربي وحفظ لها تراثها وثقافتها وفنها، وهكذا قدر للتصوير المملوكي أن يعيش أكثر مما عاش التصوير العباسي.

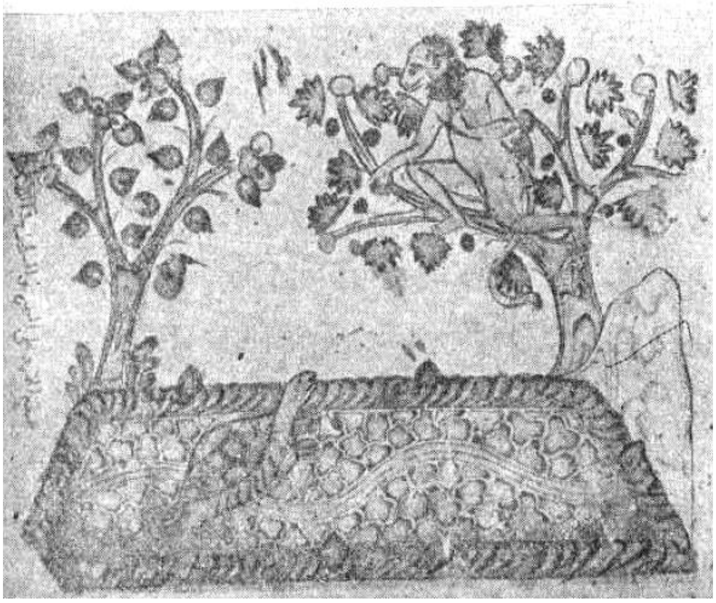
التصوير المملوكي:

اختلفت صور العصر الملوكي عن صور العصر السابق في بعض الصفات والتفاصيل. وأول ما يلفت النظر هو إضفاء المظهر المغولي على سحن الأشخاص برسم العين لوزية الشكل ضيقة ومائلة كما كان الشارب والذقن على النحو المغولي أيضاً.

ونرى أن المراكز الفنية للعصر المملوكي، وإن لم تكن قد وقعت تحت السيطرة والنفوذ المباشر للمغول، إلا أنها لم تستطع أن تقف بمعزل عن التيارات والتأثيرات الفنية الجديدة فظهر التأثير المغولي في سحن الأشخاص. ومن هذا القبيل أيضاً اعتناق مبدأ أصدق تمثيل

الطبيعة الذي كان سائداً في الفن الصيني؛ فثمة نباتات وأشجار مرسومة رسماً طبيعياً، ولا يقتصر الأمر على ذلك فقط، بل وجدت محاولات لإكساب رسوم المياه حياة وحركة؛ إذ بعد أن كانت مجرد خطوط متموجة متوازية، أصبحنا نجد أشكالاً هندسية غير منتظمة متجاورة. وقد يبدو هذا غريباً لأول وهلة إذ كيف يمكن أن يكون سطح الماء على هذا النحو؟ ولكن المصور كان طبيعياً وموفقاً، ذلك أن سطح المياه الهادئة إذا هب عليه النسيم نراه يكتسب هذه الأشكال الهندسية.

ولرغبة الفنان في أن يبعث في هذه المياه الحياة والجريان، نراه يرسم علاوة على ذلك عدة خطوط متوازية متموجة. ومن أبرز أوجه الخلاف طيات الملابس، إذ أصبحت في العصر المملوكي ذات طابع خاص لا نجد له مثيلاً، مما جعلها ميزة ودلالة على التصوير الملوكي، وهي هنا غير طبيعية ترسم بطريقة اصطلاحية، وكأنها وفق قاعدة معينة، فثمة مناق غير منتظمة الشكل تحيط بها خطوط متموجة متداخل بعضها في بعض.



(شكل ٤) القرد يرمي التين إلى الغيلم - المدرسة العربية -
التصوير المملوكي القرن ٨هـ - ١٤م - بالمكتبة الأهلية بباريس



(شكل ٥) صورة من مقامات الحريري - المدرسة العربية ٧٣٤هـ - ١٢٣٤م

تلك هي أهم مميزات صور هذه الفترة، ونحب أن نضيف إليها هنا أن الصور أصبحت تحدد بإطار من الجهات الأربع وبذلك فصلت عن المتن فصلاً تاماً.

وأقدم ما وصل إلينا من هذه المدرسة نسخة من كتاب دعوة الأطباء لابن محفوظة بمكتبة أمبروز بميلان ومن عمل محمد بن قيصر السكندري في عام ٦٧٢هـ – ١٢٧٣م. ونلاحظ في صورها تلك المميزات التي ذكرناها من قبل.

ويصل إلينا من القرن الثامن الهجري والرابع عشر الميلادي عدد لا بأس به من المخطوطات المؤرخة نكتفي بذكر بعضها هنا وهي مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بفيينا وتاريخها ٧٣٤هـ – ١٣٣٤م وهي من عمل أبي الفضل بن إسحق (شكل ٥)، وكتاب الحيل الميكانيكية للجزري من عمل محمد بن أحمد في عام ٧٥٤هـ – ١٣٥٤م ومحفوظة باستانبول، كما صور هذا الفنان نسخة من كتاب كليلة ودمنة في نفس العام أيضاً في ٧٥٤هـ – ١٣٥٤م وهي محفوظة بالمكتبة البودلية بأكسفورد.

ويرجع إلى هذه السنة أيضاً نسخة من كتاب منافع الحيوان لابن الدريهم الموصلي محفوظة بمكتبة الأسكوريال بالقرب من مدريد. وأخيراً نجد كتاب عجائب المخلوقات للقزويني من عمل محمد بن محمد بن علي في عام ٧٧٨هـ – ١٣٧٧م.

ومن مصوري هذه المدرسة المعروفين لنا شهاب الدين غازي ابن عبد الرحمن الدمشقي الذي صور نسخة من مقامات الحريري محفوظة

بالمتحف البريطاني، والمعروف أنه توفى عام ٧١٠هـ - ١٣١٠م.

هذه بعض أمثلة ما وصل إلينا من هذا العصر، ونجد غيرها كثيراً غير مؤرخ ويسود فيها جميعاً مميزاته.

التصوير الأندلسي:

ازدهر التصوير في الأندلس كما ازدهر في الأجزاء الشرقية من العالم العربي؛ فزينت جدران الحمامات والقصور بالرسوم، وحليت صفحات المخطوطات بالصور، كما تدلنا على ذلك الأخبار التي حفظتها لنا المصادر والمراجع، سواء العربية منها أم الإسبانية. وقد ذكر لنا الضبى في كتابه "بغية الملتمس" أن الوزير الشاعر حسان بن مالك بن أبي عبده وزير المنصور بن أبي عامر ألف ونسخ وصور كتاباً من تأليفه في مدة أسبوع، وقدمه هدية للمنصور. وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على المكانة الاجتماعية الرفيعة التي كانت للمصورين في ذلك العهد.

ولم يصل إلينا من المخطوطات المصورة بالأندلس إلا ثلاثة مخطوطات، وقد يسفر البحث والتنقيب في المكتبات العامة والخاصة عن العثور على غيرها. وأولى هذه المخطوطات الثلاثة من القرن السادس الهجري (١٢م) وهي عن الأعشاب الطبية أو خواص الأشجار وموجودة بالمكتبة الأهلية بباريس.

والثانية من القرن الثامن الهجري (١٤م) عن قصة غرام ومحفوظة بمكتبة الفاتيكان. والثالثة من القرن العاشر الهجري (١٦م) في الأسكوريال

وهي لكتاب سلوان المطاع في عدوان الاتباع لابن ظفر الصقلي.

وقد سبق أن أشرنا إلى الرسوم الجدارية الأندلسية المعاصرة للتصوير العباسي، وقلنا إنها تشابهها في أسلوبها. ونذكر هنا أن المثل الوحيد الذي نعرفه هو عبارة عن رسم لرأس سيدة على جدار إحدى مرات مدينة الزهراء.

وسحنة هذه السيدة من النوع المستدير الذي يطلق عليه لفظ الوجه القمري كتلك الوجوه التي شاهدناها في رسوم سامرا والحمام الفاطمي. ويجب أن نضيف أن السحنة السامية كانت معروفة أيضاً في العهد الأموي بالأندلس. كما تدلنا على ذلك رسوم لأشخاص على إناء من الفخار محفوظ بمتحف قرطبة الأثري، ويرجع إلى هذا العهد أيضاً.

وإذا كانت رسوم العهد الأموي بالأندلس تدلنا على مقدار الصلة الوثيقة التي كانت قائمة بين هذا الجزء من العالم العربي الواقع في أقصى الغرب وبين الأجزاء الشرقية منه فإن صور مخطوطة الفاتيكان لتثبت أن هذه الصلة كانت قائمة أيضاً في القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي).

وتحكي هذه المخطوطة قصة حب بين شاب يدعى بياض وفتاة تسمى رياض. وبياض هذا من أسرة كريمة في دمشق، ساح في البلاد وقابل فتاة على شاطئ نهر يسمى طرطر، حيث وقع في حبها وهام بها وصادف من العذاب والحرمان ما يصادف المحبين عادة (شكل ٦).

والملاحظ في صور هذه المخطوطة أنها تسير وفق التقاليد المتبعة في التصوير المملوكي مع بعض الاختلافات في رسوم العمائر وسحن

الأشخاص فالعمائر هنا تمثل العمارة الأندلسية بمميزاتها وعناصرها.



(شكل ٦) صورة بياض يغني بين النسوة —
المدرسة العربية بالأندلس القرن ٨هـ - ١٤م

أما سحن الأشخاص فلا يظهر بها ما ظهر في العصر المملوكي، وأقصد اختفاء الأثر المغولي، فلا العين ضيقة ولا الشوارب واللحي على النمط المغولي.

ومن الواضح أن الذي حفظ الأندلس من الوقوع تحت تأثير التيار الفني الجديد الذي صحب الفن المغولي هو بعد موقعها الجغرافي عن أملاك هذه الإمبراطورية المغولية.

أما مخطوطة سلوان المطاع في عدوان الاتباع، فهي وإن كانت عربية إلا أن صورها لا تمت إلى الأساليب العربية بصلة: فلا تكوين

الموضوعات ولا التلوين يخضع للتقاليد العربية فنجد هنا احترام قواعد المنظور واستخدام الضوء والظل والألوان المائية بدلاً من الألوان المعدنية. وصور هذه المخطوطة توضح موضوعات إسلامية وأخرى مسيحية، وترجع إلى النصف الأول من القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) ونلحظ بها تأثيرات أوربية واضحة في سحن وملابس بعض الأشخاص والأسلحة والخيام بل وفي بعض الشارات.

ويمكننا نسبة هذه المخطوطة إلى أحد المصورين المدجنين الذين وقعوا تحت تأثير الأساليب الغربية، والمدجنون هؤلاء هم المسلمون الذين ظلوا في مدنهم بعد أن استردها المسيحيون وخدموا الحكام الأسبان، وذكرت لنا المصادر أسماء بعض هؤلاء المدجنين، فمنهم مثلاً مصور يسمى المنستير، وقدر ارتد هذا عن الإسلام عام ١٤٦٠م، وساهم في عمل صور قوطية الطابع بكاتدرائية طليطلة.

وإذا كان بعض الفنانين المسلمين قد وقع تحت التأثير الغربي وهجر تقاليده الفنية، فإن الأساليب العربية قد ظلت باقية حتى بعد زوال الحكم الإسلامي عن الأندلس وكان لها أثرها بدورها على بعض الفنانين المسيحيين كما توضح ذلك بعض الفنانين المسيحيين كما توضح ذلك بعض الرسوم التي وصلت إلينا في مخطوطات إسبانية من عمل المستعربين.

المدرسة الإيرانية

رأينا أن استيلاء المغول على العراق وسقوط بغداد في أيديهم عام ٦٥٦هـ - ١٢٥٨م كان له أبعد الأثر في التصوير العربي في هذه البلاد، وكما كان له أثره في التصوير الإيراني؛ ذلك أن التصوير في هذه البلاد كان، قبل الفتح المغولي لها، شديد التأثر بأساليب المدرسة العربية؛ إذ كانت إيران جزءاً من الإمبراطورية الإسلامية، وتدين بالولاء لبغداد عاصمة هذه الإمبراطورية.. أما بعد استيلاء المغول على إيران نراه ينفصل وتصبح له ذاتية خاصة به والواقع أن التصوير الإيراني الحق لم يبدأ إلا مع المغول اللذين تنسب إليهم مدرسة التصوير التي شهدتها إيران ابتداء من مطلع القرن الرابع عشر الميلادي.

وتمدنا المدرسة الإيرانية بالكثير من المخطوطات المصورة وتعطينا فكرة كاملة عن تطور التصوير الإسلامي منذ بدياته حتى نهايته قبل أ يتأثر بالأساليب الأوروبية التي أفسدته ومحت شخصيته، وذلك أمر لم تيسره لنا المدرسة العربية.

التصوير المغولي:

ساعد على ظهوره واكتسابه الصفات المميزة له تأثر المصورين الإيرانيين بالتصوير الصيني واقتباسهم عنه نظرة فنية جديدة في التعبير، وكذلك اقتباس بعض العناصر والوحدات عنهم. ولا غرو فقد صحب

المغول عدد من الفنانين الصينين كان لهم ولا شك نصيب هام في تطوير التصوير بما لقنوه للمسلمين من مثل عليا وأساليب تعبيرية جديدة وبما جلبوه معهم من صور اقتدى بها المصورون وساروا على منوالها إرضاء للحكام وإشباعاً لميولهم وأذواقهم، وقد ساعد على انتشار المؤثرات الصينية استيلاء المغول على الإمبراطورية الصينية في القرن الثالث عشر الميلادي، فأصبح بذلك شرق آسيا وغربها تحت سلطانهم.

والحق أن الفارق جد شاسع بين التصوير الإيراني في القرن الثالث عشر وبينه في القرن الرابع عشر، وهو فارق يسهل ملاحظته على غير المتخصصين إذ يتضح من أول نظرة.

جاء المغول وجاءت في أعقابهم نظرة جديدة تهدف إلى صدق تمثيل الطبيعة، فرسمت الأشجار والمياه والجبال والعناصر الأخرى من رسوم أزهار ونباتات وما إلى ذلك بشكل يحاكي الطبيعة.. وظهرت عناصر جديدة اقتبست عن التصوير الصيني كالسحاب الصيني وزهرة اللوتس– والحيوانات الخرافية كالعنقاء والتنين.

ومن مظاهر الاختلاف الواضحة سحن الأشخاص إذ اختفت السحنة السامية والقمرية وحلت محلها السحنة المغولية بعيونها اللوزية الشكل الضيقة المائلة، والذقن والشارب المغوليان. وتغيرت الملابس فأصبحنا نشاهد الملابس المغولية بعيونها اللوزية الشكل الضيقة المائلة، والذقن والشارب المغوليان. وتغيرت الملابس فأصبحنا نشاهد الملابس المغولية المطرزة بالأزهار والسحاب الصيني والحيوانات الخرافية

وظهرت أنواع عدة من أغطية رؤوس السيدات والرجال وكلها غريبة كأنها القلنسوات والقبعات. كذلك استبدلت الخيول العربية بالخيول المغولية.

ونلاحظ أن الصفات المميزة للتصوير المغولي لم تظهر من أول الأمر، بل مرت في مرحلة تمهيدية اختلطت فيها التأثيرات الصينية بالتقاليد السابقة، إذ كان لابد من مضي فترة من الزمن يتعود خلالها المصورون على الأساليب الجديدة ويتمكنون من هضمها ومزجها بأسلوبهم الموروث.

ولذلك نجد أن المخطوطات التي ترجع إلى أوائل القرن الرابع عشر الميلادي يتمثل فيها الأسلوبان معاً.

ونشاهد هذا بوضوح في مخطوطة هامة هي مخطوطة جامع التواريخ لرشيد الدين الموزعة بين الجمعية الآسيوية بلندن وجامعة أدنبرة ويرجع تاريخها إلى ١٣٠٦- ١٣١٤م (شكل ٧).



(شكل ٧) صورة من جامع التواريخ لرشيد الدين
المدرسة الإيرانية القرن ٨هـ - ١٤م

وكان رشيد الدين هذا طبيباً في شبابه إلا أنه اشتغل بالسياسة ووصل إلى مرتبة الوزارة وأصبح مؤرخ البلاط في عصر غازان والجايتو.. وقد أسس ضاحية بالقرب من تبريز سماها الرشيدية نسبة إليه وأحضر إليها الخطاطين والمصورين وغيرهم من جميع البلاد ومن الهند والصين أيضاً.

ومن المخطوطات الأخرى التي يتمثل فيها الجمع بين الأسلوبين القديم والجديد مخطوطة من كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع في مكتبة مورجان بنيويورك- ومخطوطة من كتاب الآثار الباقية للبيروني.

وتأتي بعد ذلك مرحلة المزج بين الأسلوبين أو انصهارها العناصر الجديدة في بوتقة التقاليد الموروثة وفيها لا تصبح العناصر الصينية واضحة صارخة بل تكتسب ذاتية خاصة محسوسة في الصور.. وكان ذلك أمراً طبيعياً إذ بمضي الزمن اعتاد المصورون عليها وأصبح في مقدورهم أن يمزجوها بما تعودوا عليه.

ولقد ظهر من بينهم في عهد أبي سعيد فنان موهوب اسمه أحمد موسى استطاع بما أوتي من مهارة فنية وذوق أن يخلق الأسلوب المغولي الواضح بما أوتي من مهارة فنية وذوق أن يخلق الأسلوب المغولي الواضح المتميز. وينسب إلى هذا الفنان صور مخطوطة من كتاب كليلة ودمنة محفوظة بمكتبة طويقا بوسراي باستانبول وصورها من أبدع ما أنتج في هذا العصر، ويتبين فيها المحاولات التي بذلها المصور لتجسيم الأشياء واستخدام الضوء والظل واتباع قواعد المنظور.

وقد نبغ من تلاميذه المصور شمس الدين، وإليه تنسب صور

شاهنامة ديموت، ونشاهد فيها مميزات التصوير المغولي بكل وضوح.

وقد ظهر في بغداد مصور ثالث من تلاميذ شمس الدين اسمه عبد الحي ولعله كان أستاذ المصور جنيد نقاش، وكان ذلك في عهد أسرة الجلائريين الذين حكموا العراق كخلفاء للأسرة المغولية. وكان السلطان غبات الدين من أكبر هواة المخطوطات الثمينة وشمل برعايته فنون الكتاب. ويلحظ في صورها ظهور مميزات جديدة هي طابع المرحلة الثالثة وطليعة التصوير التيموري؛ إذا أصبحنا نرى الأشجار المزهرة والحدائق الغناء والأرض المتسعة التاي تزينها مجموعات النباتات والأزهار والتلال الاسفنجية.

ويتضح لنا ذلك في مخطوطة قصائد خواجة كرماني من رسم المصور جنيد تقاش.

التصوير التيموري:

هو استمرار للتصوير الذي شاهدناه في المرحلة الثالثة من مراحل التصوير المغولي الذي شهدته إيران في عهد الجلائريين في بغداد ومعاصريهم المظفرين في تبريز، وهو –كما سنرى– استمرار نحو التهذيب والروعة والإتقان والكمال.

وقد ساعد على ذلك عناية أمراء الأسرة التيمورية بالفنون وحبهم لها وتقديرهم أربابهم وعطفهم عليهم، ويتمثل لنا ذلك في استدعاء تيمورلنك للفنانين من مختلف البلدان إلى سمرقند للعمل على تجميلها، وفي اهتمام الأمراء بإنشاء مجامع فن الكتاب فنحن نعلم أن شاه رخ أسس مجمعاً في

هراه، جمع فيه الخطاطين والمذهبين والمصورين والمجلدين، وأن بايسنقر جمع في استراباد أربعين فناناً لنسخ المخطوطات وتصويرها بإشراف شيخ المذهبين في ذلك العهد مولانا جعفر.

ولما كانت إيران مقسمة إلى ولايات فقد أثيرت المنافسات بين كل أمير وآخر على تجميل بلاطه بوسائل منها الحصول على الصور القيمة، والاستحواذ على الفنانين وجلبهم إلى البلاط ليزينوا المخطوطات بالصور، وهذا أمر لا يخفى أثره على المصورين أنفسهم فهو لا شك باعث لهم على الإجادة والإتقان في عملهم ليحوزوا رضاء الأمراء.

ومن الأمور التي ساعدت على التقدم الفني أيضاً تبادل البعثات الدبلوماسية بين الصين وإيران؛ ذلك أن بعض هذه البعثات كان يصحبها بعض المصورين أحياناً فأتيحت بذلك الفرصة لأمثال هؤلاء للاطلاع على روائع الآثار الصينية ومشاهدة ما لم يتيسر نقه إلى إيران وقد ذكر أن المصور غياث الدين خليل قد صاحب بعثة شاه رخ التي أوفدها إلى الصين عام ١٤١٩م.

ومما لا شك فيه أن مثل هذه الزيارات قد ساعدت المصورين الذين أتيحت لهم هذه الفرصة على التعرف على كثير من أسرار هذه المهنة ليستفيدوا في إنتاجهم خاصة وأن الصور الصينية كانت تقدر تقديراً عظيماً في بلاط تيمور ولم يكن يعادلها أي شيء آخر.

وأهم المراكز الفنية في هذا العصر سمرقند وهراه. أما تبريز وشيراز فكانتا متأثرين بأساليب العهد السابق.

وبالرغم من أن مدينة سمرقند قد جمع فيها تيمور أشهر الفنانين وأرباب الصناعات منذ أن اتخذها عاصمة للملكة عام ١٣٧٠م إلا أن ما ينسب إليها قليل عدا رسوم من الحبر الصيني، نقلت عن نماذج صينية أو تأثرت بها، وبعض المخطوطات الفلكية.

أما هراه فقد شهدت في عصر شاه رخ مرحلة جديدة في التصوير؛ إذ استطاع المصورون أن يجتازوا مرحلة الاقتباس والاختيار من الفنون الأجنبية والتأثر بها.



(شكل ٨) مجنون ليلى يبكي على قبرها -

المدرسة الإيرانية القرن ٩هـ - ١٥م

وأهم صفات هذا العصر الولوع بتمثيل فصل الربيع بأشجاره المورقة وأزهاره المتفتحة وحشائشه اليانعة ورسم الجبال والمرتفعات على شكل الاسفنج (شكل ٨) ومنها العناية برسوم العمائر ونقوشها وزخرفتها والنجاح في حفظ النسبة بينها وبين الأشخاص الظاهرين بجوارها أو بداخلها، وكذلك استخدام الألوان الساطعة الزاهية والتوفيق في الجمع بينها جمعاً لا ينفر منه الذوق بالرغم مما قد يوجد بينها من تنافر. ومن مميزات صور هذه المدرسة الجمود الذي تلاحظه على رسوم الأشخاص في مواقفهم وحركاتهم، وقد تعدى هذا الجمود إلى مناظر المعارك الحربية، فأصبحت كأنها حركات استعراضية بعد أن كنا نشاهد العنف في القتال في العصر المغولي.

وتتمثل هذه المميزات في صور مدرسة هراة وخاصة في النصف الأول من القرن الخامس عشر الميلادي. أما في النصف الثاني فقد شهدت تطوراً هاماً وتقدماً ملموساً بفضل المصور كمال الدين بهزاد الذي استطاع بما أوتي من موهبة فنية عالية ومقدرة ممتازة أن يخطو بالتصوير التيموري إلى الأمام. وِأن بهزاد هذا كشأن سلفه أحمد موسى في العصر المغولي الذي استطاع أن ينهض بالتصوير، وكما اعتبر عهده مرحلة جديدة من مراحله في العصر المغولي كذلك الحال مع بهزاد اعتبر عهده مرحلة هامة تختلف عما سبقها لدرجة أننا نستطيع أن نقسم التصوير التيموري إلى عهدين العهد السابق لبهزاد وعهد بهزاد ومدرسته.

بهزاد ومدرسته:

ولد كمال الدين بهزاد في مدينة هراة عام (٨٥٤هـ - ١٤٥٠م) وتوفى عام (٩٤٢هـ - ١٥٣٥م). ويدلنا الرسم الذي عمل له على أنه

كان هزيل الجسم طويل القامة. ولم يحظ مصور إيراني آخر بما حظي به بهزاد من عطف الحكام، ونال من حفاوة السلاطين والوزراء وتكريمهم ما لم ينله مصور آخر. نعم وهو في هراة برعاية السلطان حسين بيقرا ووزيره يمير علي شير، وظل يعمل في هذه المدينة إلى أن استولى عليها الشاه إسماعيل الصفوي عام (٩١٦هـ – ١٥١٠م) فانتقل معه إلى تبريز حيث زاد نجمه تألقاً وبلغ من الشهرة مبلغاً عظيماً، وحظى بعطف الشاه إسماعيل وابنه الشاه طهماسب الذي عينه مديراً للمكتبة الملكية ومجمع فنون الكتاب ورئيساً عاماً لأمناء المكاتب. وعندما نشبت الحرب بين الشاه وطهماسب والسلطان بايزيد العثماني نرى طهماسب يخفي بهزاد في أحد سراديب تبريز محافظة على حياته، وكان أول عمل عند عودته إلى تبريز من الحرب أن سأل عن بهزاد واستفسر عن سلامته.

وقد درس بهزار النقش والتصوير على يد مير سيد أحمد التبريزي الذي تعلم على يد مصور من بخاري اسمه الأستاذ جهانجير. وقد تتلمذ هذا على يد الأستاذ يونج، وواضح من اسم المصور الأخير أنه مصور صيني، ومما لا شك فيه أن بعض الأساليب الصينية قد انتقلت إلى هذين المصورين الإيرانيين ومنهما إلى بهزاد نتيجة هذه التلمذة، وربما كان في انتقال بعض الأسرار الصينية عن هذا الطريق إلى بهزاد أثر فيما اكتسبه من مهارة في الرسم والتصوير واتقان في مزج الألوان بعضها ببعض.

هذا وقد ذاع صيت بهزاد في داخل إيران وخارجها، وتغنى بمهارته الشعراء، وأشاد بها الكتاب. فشبهه بعضهم بماني المصور الإيراني

المشهور وقال عنه الإمبراطور أكبر المغولي إنه أعظم المصورين قاطبة. وعرف فضله بعض الغربيين فقرنوه بروفائيل المصور الإيطالي العظيم.

وكان بهزاد من أوائل المصورين الذي اهتموا بتوقيع أسمائهم على أعمالهم، واعتاد اختيار أماكن أو مواضع من الرسم فريدة ليكتب امه فيها، ولذا كان من الصعب على المرء اكتشاف اسمه بسهولة، وقد أصبحت هذه العادة ميزة من مميزات صور بهزاد وإحدى الوسائل التي يعتمد عليها في التحقق من الصور التي رسمها: إذ كثيراً ما زيفت صور ونسبت إليه سعياً وراء الكسب المادي أو اكساب الصور قيمة فنية.



(شكل ٩) فقهاء داخل مسجد — بهزاد

المدرسة الإيرانية القرن ٩هـ - ١٥م

وقد ساعدته مكانته على أن ينتصر على الخطاطين، فأجبرهم على التخلي عن عادتهم، إذ كانوا هم الذين يحددون المساحات التي ترسم ويختارون الموضوعات التي يراد توضيحها، فكان بهزاد هو الذي يختار الموضوع ويحدد المساحة بل كانوا يتركون له أحياناً صفحات بأكملها.

وترجع شهرة بهزاد إلى مقدرته العجيبة في مزج الألوان بعضها ببعض حتى ما كان منها متنافراً دون أن يؤذي ذلك النظر، وقد أصاب في ذلك توفيقاً عظيماً بحيث أن العين لا تمل والذوق لا ينفر عند رؤيتها.

واشتهر كذلك بإتقانه رسوم العمائر وزخارفها سواء الداخلية أو الخارجية والتوفيق في حسن توزيع الأشخاص في الصورة وإكسابهم مسحة من الحياة بما يصبغه عليهم من حيوية وتعبير. كما استطاع أن يحفظ النسبة بين أشخاصه وبين ما يحيط بهم من عمائر (شكل ٩).

ساد أسلوب بهزاد في النصف الثاني من القرن الخامس عشر الميلادي، ومن أشهر المصورين الذين ساروا على نهجه المصور قاسم علي وكثيراً ما كانت تنسب رسومه خطأ إلى بهزاد إلى أن أمكن التعرف على خصائص أسلوبه، وبذلك سهلت التفرقة بين عمل منهما.

ويعتبر إنتاجها من أحسن وأفضل ما أنتج في العصر التيموري في مرحلته الثانية التي كانت بمثابة المرحلة الأولى للتصوير الصفوي.

التصوير الصفوي:

رأينا أن بهزام خدم التيموريين فالصفويين من بعدهم، والواقع أن الفضل في تطوير التصوير التيموري إلى الصفوي يرجع إلى قدر كبير لبهزاد؛ بفضل تزعمه مجمع فن الكتاب في عهد الشاه طهماسب.

والصفات التي شاهدناها في مدرسة بهزاد هي نفس الصفات التي نجدها في العصر الصفوي، مع ملاحظة ما اكتسبته الصور في هذا العصر من رقة وجمال وإبداع في مزج الألوان وانسجام بديع لا نلحظه من قبل، ونجاح أكبر في تصوير الجموع والحركات الحيوية التي تضفي على الأشخاص المرسومين ومظاهر الغنى والثراء في الأثاث والملابس الفاخرة. ومما تمتاز به هذه المدرسة نوع من غطاء الرأس عبارة عن عمامة مخروطية الشكل لها عصى طويلة كانت حمراء اللون في مبدأ الأمر، ثم تعددت ألوانها بعد ذلك فتجد البيضاء والخضراء وتصحبها أحياناً ريشة ويظن أن هذه العصى كانت شعاراً للأسرة الصفوية (شكل ١٠).

ومن المظاهر التي شاعت في هذا العصر أيضاً الرسوم الشخصية. فكثير من صور العصر الصفوي قصد بها تمثيل أفراد بعينهم، كما أن بعض الصور كان يقتصر فيها على شخص أو شخصين.

ومما يمتاز به التصوير الصفوي وحدته. فإن المراكز الفنية في غير العاصمة قد سارت على هدي المركز الرئيسي تبريز بخلاف العهود السابقة.

غير أن مركزاً فنياً في هذا العهد سار على نهج آخر أكثر تأثراً

بالتصوير التيموري، وهو بخاري وزعيمه محمود مذهب الذي تتلمذ على بهزاد أيام أن كان بهراة؛ وانتقل محمود هذا إلى بخاري لما وقعت هراة في أيدي الشيبانيين وأسس مدرسته بها، ولا يميز إنتاجها عن الإنتاج اتيموري إلا نوع من غطاء الرأس وهو قلنسوة مرتفعة مضلعة قد تكسى حافتها أحياناً بشريط من الفراء.



(شكل ١٠) العجوز والسلطان سنجر من عمل
المصور سلطان محمد المدرسة الإيرانية –
القرن ١٠هـ - ١٦م

واشتهر في العهد الصفوي كثير من المصورين أمثال سلطان محمد وشيخ زادة وخواجة عبد الصمد وأقاميرك ومظفر على ومير سيد علي ومحمدي.

وينسب إلى الأخير منهم أسلوب الرسم بالحبر الصيني الذي ظهر في أواخر القرن ١٦م والاستغناء عن الألوان والاكتفاء برسم عدد قليل من الأفراد وتمثيل الحياة الريفية. والواقع أن استخدام الحبر الصيني ليس بجديد على التصوير الإيراني لأننا سبق أن رأيناه مستخدماً في سمرقند في العهد التيموري. إنما الجديد هنا هو الأسلوب العام للتصوير واختلاف طابعه عما سبق.

ويتطور هذا الأسلوب تطوراً كبيراً على يد رضا عباس في القرن ١١هـ - ١٧م ولذلك يقسم التصوير الصفوي إلى عهدين:

العهد الصفوي الأول، والعهد الصفوي الثاني؛ أما العهد الأول فهو الذي ذكرنا مميزاته من قبل، والعهد الصفوي الثاني هو الذي استخدم الحبر الصيني في الرسم وتزعم مدرسته المصور رضا عباس.

وتمثل معظم صور هذا العهد فتياناً وفتيات في قدود هيفاء وسحن قمرية ومواقف متكلفة، وكثيراً ما يصعب التفرقة بين الفتى والفتاة. غير أن لهذه الرسوم جمالاً وإتقاناً في التعبير، ومما تمتاز به الإتقان العجيب لطيات الملابس والعمائم الضخمة والأحزمة الكبيرة المتعددة الطيات (شكل ١١).



(شكل ١١) راع يرعى غنمه المصور
رضا عباس - المدرسة الإيرانية
القرن ١١هـ - ١٧م

ومن فنانيها معين المصور، وحيدر نقاش، ومحمد قاسم التبريزي، ومحمد يوسف، ومحمد علي التبريزي.

ويشهد القرن السابع عشر الميلادي بجانب مدرسة رضا عباس مدرسة أخرى تقلد الصور السابقة، فجاءت صورها تجمع بين مميزات التصوير الإيراني في عهوده فنجد التيموري والصفوي معاً فضلاً عن الضعف في تمثيل العمائر ورسوم العناصر الزخرفية والفقر الفني عامة. وقد اتجه المصورون إلى التقليد عندما انصرف الحكام عنهم، فالتجأوا إلى

الإنتاج للسوق بكميات وفيرة فانحط التصوير وضعف إلى أن قدر له أن يفقد مميزاته بعد أن أقبل المصورون على الاقتباس من الأساليب الغربية.

ومما ساعد على ذلك إرسال البعوث الفنية إلى أوربا خصوصاً في عهد الشاه عباس الثاني. ومن بين الذين عادوا وأقبلوا على تقليد التصوير الأوربي المصور محمد زمان ولا سيما في مراعاة قواعد المنظور وتقليد الطبيعة والألوان كما تأثر بالغرب أيضاً في اختيار بعض الموضوعات فأقبل على رسم الأسرة المقدسة والملائكة والقديسين، وما إلى ذلك من المناظر الدينية المسيحية ولعل ذلك كان بسبب اعتناقه الدين المسيحي على ما يقال. وبالرغم من كل هذا فإن هذا المصور لم يفقد روحه الإيرانية تماماً.

ومن أسباب الإقبال على التأثر بالغرب أيضاً قيام عدد من الفنانين الأوربيين بالعمل في تزيين القصور الملكية في إيران بالصور والرسوم. ولقد ترك لنا المصورون الإيرانيون عدداً من الرسوم الجدارية يتضح فيها التأثير الأوربي أجلى وضوح. هذا التأثير الذي قضى على التصوير الإيراني فأفقده خصائصه ومميزاته.

المدرسة الهندية

في عام ١٥٢٦م استولى بابر حفيد تيمورلنك على مدينة دلهي، واستطاع بذلك أن يؤسس الإمبراطورية المغولية التي حكمت الهند منذ ذلك التاريخ حتى عام ١٨٥٧م وفي عهد هذه الأسرة نشأت المدرسة الهندية، وبفضل رعاية أباطرتها نمت وازدهرت، غير أن عمرها لم يطل إذ أن الإمبراطور أورنجزيب الذي حكم من ١٦٥٩م إلى ١٧٠٧م كان شديد التمسك بتعاليم الدين منصرفاً عن تعضيد المصورين، فاضمحل التصوير في عهده، وقضى عليه غلبة التأثير الأوربي واتباع الأساليب الغربية.

ومن الملاحظ أن تاريخ هذه المدرسة وتطورها بمعنى أوضح يرتبط ارتباطاً وثيقاً بعهود أباطرة الأسرة وأن كل عهد من هذه العهود له صفاته الخاصة به.

والمعروف أن هذه المدرسة كانت متأثرة في أول عهدها بالأساليب الإيرانية فقد ذكر أن بابر أحضر معه إلى الهند أحسن النماذج التي أمكنه جمعها من مكتبات أجداده التيموريين. كما أحضر ابنه وخليفته عقب رجوعه إليها من منفاه بإيران كلاً من ميرسيد علي وخواجه عبد الصمد الشيرازي وكان قد تعرف عليهما أثناء إقامته بتبريز، وعهد إليهما الإشراف على المصورين الهنود البالغ عددهم خمسين مصوراً والذين عكفوا على توضيح قصة الأميرة حمزة بالصور فضلاً عن اشتراكهم بأنفسهم في رسم بعض موضوعاتها.

وكذلك فعل أكبر الذي يعتبر المؤسس الحقيقي لهذه المدرسة. فقد كان راعياً للفنون، يشرف بنفسه على شئون الفنانين والمصورين ويبدي لهم ملاحظاته ويزودهم بإرشاداته، وكانت تعرض عليه أسبوعياً أعمالهم ويقرر المكافأة للمجد المحسن منهم في عمله أو يزيد في مرتبه، وهذا بخلاف المرتب الشهري الذي كان يدفعه لجميع المصورين.

وقد جمع أكبر في مكتبته أجمل النماذج وأبدعها من إنتاج المصورين الإيرانيين كهبزاد وأقاميرك، وزين جدران قصره بالرسوم والنقوش الإيرانية، وأسس مجمعاً لفنون الكتاب ضم إليه حوالي ٧٠ فناناً من الهنود يعلمون تحت إشراف المصورين الإيرانيين، ومنهم عبد الصمد الذي وصل في عهد أكبر إلى مرتبة رفيعة إذ قلده رياسة السكة في فتح بور سكري العاصمة الجديدة، وأطلق عليه لفظ شيرين قلم أي القلم الجميل ومنهم أيضاً ميرسيد علي وفروخ بيك وخسرو قلى وغيرهم.

واشتهر من الهنود دارم داس ونارسنغ وبازوان ولال، ونلاحظ أن عدداً كبيراً من المصورين الهنود كانوا من الهندوس أصحاب التقاليد الفنية العريقة التي تتمثل لنا في النقوش البوذية في كهوف أجانتا وغيرها. ولذلك نلاحظ، التقاليد الهندية المحلية ظلت قائمة جنباً إلى جنب مع التقاليد الإيرانية بل قدر لها أن نتغلب عليها في نهاية القرن السادس عشر الميلادي.

وأوضح مثال لغلبة التقاليد المحلية نراه في رسوم السيدات. وفي عهد جهانجير خليفة أكبر يتخلص التصوير الهندي من التأثيرات الإيرانية، وتصبح له صفاته المميزة الواضحة، ومن أهمها الملابس

الهندية الطراز ولا سيما لباس الرأس، وتفضيل رسم الوجه رسماً جانبياً مع إكسابه شيئاً من التجسيم والحيوية (شكل ١٢) ومن هذه المميزات أيضاً العمائر فهي هندية الطابع ورسمها رسماً يتفق في كثير من الأحيان مع قواعد المنظور التي احترمها المصور الهندي احتراماً أكثر من باقي المصورين المسلمين لها ولم يقتصر اتباعه لها على رسم العمائر التي تبدو في الأجزاء البعيدة من خليفة الصورة بل وفي التكوين العام للصورة أيضاً.



(شكل ١٢) شاه حبهان جالس على عرشه – المدرسة الهندية المغولية القرن ١١هـ – ١٧م

ومما يميز الصور الهندية ألوانها الهادئة الداكنة، فلا نجد لها ذلك البريق واللمعان اللذين نشاهدهما في التصوير الإيراني أو التباين والشذوذ الموجودين في ألوانه.

ومن أوجه النشاط الفني التي يمتاز بها التصوير الهندي رسوم الأشخاص والطير والحيوان (شكل ١٣) والنبات. فقد فاق فيها غيره من مدارس التصوير الإسلامي ونبغ فيها عدد كبير من المصورين. ويرجع الفضل في ذلك إلى كل من الإمبراطور أكبر الذي أمر بعمل مرقعة تحتوي على صور كبار رجال الدولة وإلى الإمبراطور جهانجير الذي كان مغرماً بالمناظر الطبيعية الجميلة وتسجيل رسوم الحيوان والطير والنبات بدقة. وكان يكلف المصورين بعمل هذه الرسوم، كما كان يكلفهم بتسجيل الأحداث في حياته اليومية أينما ذهب ولذلك كان يستصحب معه عدداً من المصورين.

ومما يلاحظ، الصور التي عملت في عهد جهانجير لا يحمل أغلبها توقيعات الفنانين الذين رسموها بعكس الحال في عهد أكبر، وقد وصل إلينا أسماء بعض فناني عصر جهانجير مثل بشنداس، وفروخ بيك، ومنصور الذي أسماه نادر العصر، وأبو الحسن الذي أطلق عليه لقب نادر الزمان، ومراد، ومنوهر، ومحمود نادر السمرقندي، ومحمود مراد.



(شكل ١٣) رسوم غزلان - من عمل المصور مراد -
المدرسة الهندية المغولية القرن ١١هـ - ١٧م

وينفرد التصوير الهندي بميزة اشتراك أكثر من فنان في عمل صورة واحدة؛ فأحياناً يصمم فنان الصورة، ويلونها مصور آخر، ويوجد مثال لذلك في مخطوطة راز نامة، فالتصميم من عمل مصور مسلم يدعى شريف، والتلوين من عمل كيسو، وفي أخرى بمخطوطة تيمور نامة نجد أن الذي صمم الصورة مازن والذي لونها توكي، وفي ثالثة يشترك كل من بازوان وشانار في عمل الصورة.

ومن مظاهر اشتراك أكثر من فنان هو أن يعهد إلى كل واحد برسم ما يجيده ويتقنه؛ ففي صورة بمخطوطة أكبر نامة نجد أن التصميم من عمل فنان وهو مسكين، والتلوين من عمل سروان، وبعض الوجوه من

عمل مارز. وهكذا كان يعهد لمن يجيد رسم العمائر برسمها ولمن يجيد رسم الأشجار بعملها ورسم الأشخاص للذي يتقنها.

ويأخذ التصوير بعد عهد جهانجير في الضعف فالانحطاط ولا نحس التكوينات وقوة التعبيرات بل يغلب على الأشخاص الجمود ويختفي التجسيم ولعل ذلك راجع إلى اهتمام شاه جهان إلى العمائر أكثر من اهتمامه بالتصوير ولذلك يتجه التصوير وجهة شعبية والنقل عن القديم.

وتصل هذه المرحلة إلى خاتمتها في عهد أورنجزيب. بقى علينا أن نتحدث عن التأثيرات الأوروبية في التصوير الهندي، وكان أول ظهور للتأثير الأوربي في عهد أكبر، وقد تم ذلك بالنقل عن الصور التي كان يجلبها المبشرون الجزويت معهم أو الهدايا التي طان يجلبها معهم السفراء كما فعل السير توماس وسفير الملك جيمس الأول إلى الهند لعقد معاهدة تجارية. وكان الأباطرة يأمرون المصورين الهنود بتقليد هذه الصور، ويقال إن السير توماس رولم يستطع التمييز بين الأصل الذي أحضره والصورة المقلدة التي رسمها المصور الهندي وكان الإمبراطور شاه جهانجير يأمر بتقليد كل صورة أوربية تصل إليه.

ونشاهد الأثر الأوربي في بعض الصور التي وصلت إلينا في الوجوه ورسم الملابس وطياتها والسحاب بل أن بعض هذه الرسوم تكاد لا تختلف عن الصور الأوربية.

المدرسة التركية العثمانية

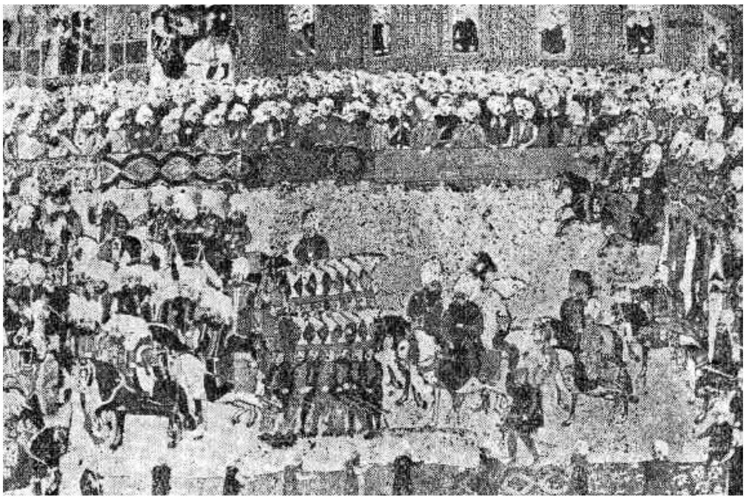
لا نعرف إلا الخطوط العامة لإنتاج هذه المدرسة، إذ لم يتيسر بعد أن ندرس الصور التي رسمها فنانوها دراسة وافية تساعد على تكوين فكرة كاملة عن تطورها، ولا يزال كثير من المخطوطات التركية المصورة محفوظاً في مكتبات تركيا ينتظر الدراسة.

ومع ذلك فقد ساعدنا العدد القليل من الصور التركية المعروفة على تكوين فكرة عن مميزات هذه المدرسة والعوامل التي أثرت في إنتاجها.

وأول هذه المؤثرات التصوير الإيراني الذي نشاهده بوضوح في أول إنتاج لهذه المدرسة نتيجة السياسة التي اتبعها سلاطين آل عثمان في القرن ١٥، ١٦م بعد استيلائهم على القسطنطينية إذ ساروا على نهج أسلافهم حكام بروسة في القرن ١٤م الذين كانوا يستدعون الفنانين الإيرانيين للعمل في بروسة فاستدعى هؤلاء كثيراً من المصورين والمذهبين الإيرانيين للعمل في القسطنطينية ونعرف منهم حاجي محمد نقاش آصفهاني وولي جان وشاه قولي.

ومن مصادر التأثير الإيراني أيضاً المخطوطات المصورة التي قدر لها أن توضع تحت أنظار المصورين كمجموعة المخطوطات التي حملها معه بديع الزمان مرزا بن السلطان حسين بيقرا إلى القسطنطينية عندما هرب إليها عقب فشله في وقف الغزو الأزبكي. والمخطوطات التي جمعها السلطان بايزيد من المكتبات التيمورية.

وتحت هذا التأثير وذاك أقبل المصورون الأتراك في المراسم التركية كذلك المرسم الذي أنشأه سليمان بالسراي على رسم الصور مقلدين الإنتاج التيموري والصفوي بعهديه الأول والثاني، ولم يغفلوا مع ذلك إظهار الخصائص التركية كالملابس مثل القفطان والجبه والعمائم الضخمة التي كان يرتديها السلاطين ورجال البلاط وكالسحن التي تختلف عما اعتدنا رؤيته من قبل إذ تمتاز هذه ببروز الفكين (شكل ١٤).



(شكل ١٤) صورة من المدرسة التركية العثمانية - القرن ١١هـ - ١٧م

ومن المميزات الخاصة بالتصوير التركي العمائر ذات الأسقف المسنمة التي لم نشاهدها من قبل وهذا أثر من آثار البيئة بالطبع، كذلك انفردت المدرسة التركية برسوم المعارك الحربية، وتعد من ابتكارات المصور التركي، ولا يمكن أن تكون رسوم المعارك الحربية القليلة في المدرسة الإيرانية مثالاً احتذاه المصور التركي.

وألوان الصور التركية زاهية ويكثر فيها الذهب والفضة وهي مع ذلك أقل تنوعاً من ألوان المدرسة الإيرانية.

ونعرف من المصورين الأتراك حسام زاده صنع الله وكان شاعراً أيضاً وعثمان وحيدر وشبل زادة أحمد ونقشي ومعين ولفني عبد الجليل شلبي.

وقد اتبع كل من معين ولفني عبد الجليل شلبي أسلوب رضا عباس أي استخدام الحبر الصيني أما حيدر ونقشي فقد تأثر بالأسلوب الغربي فحيدر ينقل رسوم فرنسوا الأول من عمل المصور كلويه الفرنسي.

والواقع أن التأثير الأوربي كان قد وجد طريقه منذ القرن الخامس عشر الميلادي إذ سهل سقوط القسطنطينية في أيدي العثمانيين اتصالهم بالغرب فاستدعى السلطان محمد الثاني ستة من الإيطاليين من بينهم جنتيلي بالليني الذي أرسله دوج البندقية في سبتمبر سنة ١٤٧٩ فظل حتى نوفمبر سنة ١٤٨٠ ورسم كثيراً من الصور للسلطان. وما يؤسف له أن قليلاً جداً من إنتاج هذا المصور الذي امتد تأثيره حتى إيران حيث تأثر به بهزاد هو الذي وصل إلينا لأن السلطان بايزيد ٢ أمر بإخراج هذه الرسوم من القصر فاشتراها التجار الإيطاليون ومن بين هذه الصور واحدة محفوظة في المتحف الأهلي بلندن.

وفي عهد السلطان أحمد ينصرف الفنانون إلى نسخ المخطوطات ويقل الإقبال على توضيح المخطوطات بالصور. وفي القرن ١٨م يتأثر التصوير التركي بأسلوب الروكوكو، وفي نهاية هذا القرن يقبل المصورون على استخدام الزيت بدلاً من الألوان المعدنية.

ويذهب بعض الباحثين والدارسين إلى أن التصوير التركي لم يزدهر لعدة عوامل منها العداوة الشديدة للتصوير حتى إن هواته كانوا يضطرون إلى إخفاء مجموعاتهم مثل الصدر الأعظم قرة مصطفى عندما سقط عام ١٦٨٣م، ومنها عدم توفر الذوق الفني لكثير من السلاطين العثمانيين وقد سبق أن رأينا أن ازدهار الفن أو اضمحلاله متوقف على سياسة السلاطين والحكام، ومنها أيضاً عدم النبوغ والالتجاء إلى المصورين الأجانب كما فعل السلطان محمد الثاني غير أننا نرى أن كثيراً من الأحكام لا يمكن أن نطمئن إليها إلا بعد أن تدرس مجموعة المخطوطات التركية دراسة وافية تساعد على تكوين فكرة صحيحة عن هذه المدرسة.

إعداد المصور

من المعروف أن الفنون الإسلامية أقرب إلى الحرف منها إلى الفنون، ولقد اكتسبت هذه الصبغة بسبب طريقة إعداد الفنان وهي في جوهرها لا تختلف كثيراً عن الوسيلة التي تتبع اليوم في إعداد الصناع الفنيين ويعتمد فيما على تتلمذ عدد من الأطفال والصبيان على يد صانع ماهر يتدربون تحت إرشاده وإشرافه على الأعمال الفنية مبتدئين من أبسطها ومنتهيين بأكثرها صعوبة وتعقيداً.

كذلك كان الشأن في تعليم المصورين إذ يلتحق عدد من الصبيان بمرسم مصور ماهر ويتعلمون منه كيفية تحضير الألوان وتجهيز الورق ويتمرنون في نفس الوقت على نقل نماذج معينة من رسوم يعدها لهم وعليهم أن يحذفوا رسمها من الذاكرة قبل الانتقال إلى رسم ما هو أصعب منها وهكذا ينتقل التلميذ من رسم الخطوط إلى الأشجار إلى الحيوانات إلى الأشخاص.

وكان لهذه الطريقة أثرها الواضح في التصوير فهي أولاً تعود المصور الناشئ على رسم نماذج معينة فضلاً عن أنه كان يتعلم تكوين الصورة عن أستاذه بوساطة الورق المخرم، ولذلك نلحظ المحافظة على تكوينات معينة تستمر من عصر إلى عصر، وتنتقل من مصور إلى آخر، مما أكسب التصوير الإسلامي شيئاً من الجمود ونجد أمثلة من هذا حتى لمشاهير المصورين المسلمين أمثال قاسم على ومحمود مذهب إذ نقلا

رسوماً لبهزاد الذي كان يكرر بدوره بعض تكوينات أستاذه روح الله ميرك.

وطريقة التعليم هذه كان من شأنها أنها قتلت المواهب عند الناشئين، وهذا هو الأثر الثاني لها. ولذا لم نجد نابغة في التصوير له مذهبه الخاص في التعبير وأسلوبه الفريد في الرسم. والذي امتاز منهم عن غيره إنما امتاز بفضل اتقانه مزج الألوان وتفوقه في اكساب صورة مسحة من الجمال والرقة؛ وحتى مشاهير المصورين الذين اعتبرنا هم مبدعين لم يستطيعوا التخلص من هذا الأثر، وبالتالي لم تكن رسومهم بالنوع الفريد الشاذ عن غيره من رسوم إخوانهم في عصرهم إلا بالقدر الضئيل وعلى النحو الذي وصفناه من حيث الامتياز في التكوين أو رقة الألوان أو حفظ النسب بين الأشياء بعضها بعضاً أو صدق تمثيل الطبيعة أو التوفيق في التعبير عن الحركات؛ ولكن كل هذا داخل الإطار العام للعصر.

تجهيزات أدوات التصوير

لم يكن عمل المصور الإسلامي بالأمر الهين، بل كان عملاً شاقاً مضنياً، يستلزم منه وقتاً طويلاً، ويستنفذ مجهوداً عظيماً؛ إذا لم يكن مقصوراً على الرسم فقط بل كان عليه أن يحضر بنفسه أدواته كالفرشاة والألوان – والأصباغ والورق المزخرف وكل ما هو في حاجة إليه في عمله.

وقد اختص كل مصور بطريقته في تحضير هذه الأدوات، وكان يعتز بها ويعتبرها سراً من الأسرار لا يبوح لها لغيره إلا لتلاميذه لاعتقاده أنها أمثل طريقة وأحسن وسيلة يستطيع بها أن يكسب الألوان والأصباغ الرونق والبهاء.

وكان هناك نوعان من الألوان.. الأول هو الألوان المعدنية والثاني هو الألوان النباتية، وقد فضل المصورون المسلمون الألوان الأولى منها لأنها بطبيعتها معتمة غير شفافة. وتحتفظ باللون ودرجته ولا تمتزج بعضها ببعض مكونة ألواناً ثانوية. فإذا وضعنا لوناً أزرق فوق لون أصفر اختفى الأصفر وظل الأزرق أزرقاً. أما الألوان النباتية فنظراً لشفافيتها يمتزج اللونان ويكونان لوناً ثانوياً هو اللون الأخضر وهكذا.

ولم يستخدم المصور الألوان المائية إلا في أواخر عهود التصوير الإسلامي وتحت التأثير الأوربي، وكان هذا أحد أسباب اضمحلال التصوير الإسلامي.

وكانت هذه الألوان تحضر بأن تسحق المعادن إلى أن تصير تراباً ناعماً ويتم ذلك عادة بوساطة حجر صلد صنع خصيصاً لهذا الغرض، كما كانت تسحق أحياناً في هاون. وبعد ذلك تنخل بواسطة قماش رقيق جداً ثم تخلط بمحمل لزج وهو السائل الذي يستعين به المصور في تكوين الأصباغ بإضافة المعادن إليه. ويتوقف جمال الألوان على أمرين.. الأول دقة السحق والغربلة والثاني كمية المحمل المستعمل في عملية تكوين اللون.

وكان المحمل أنواعاً ثلاثة وهي الزلال، والغراء والصمغ العربي. والأول منها كان مفضلاً في العصور الأولى لدوام الألوان المجهزة به ومقاومتها لفعل الرطوبة، كما أن الصور الملونة به لا تتلف إذا ما صب الماء عليها، ولما كان الزلال لزجاً فإن المصور كان يضيف إليه الشب، ونظراً لسرعة فساده كان التجهيز يجري وقت الحاجة وعند اللزوم.

وقد حل الغراء محل الزلال وكان يضاف إليه عصير العنب أو محلول السكر ليمنع تشقق الصور إذا ما اقتصر على الغراء وحده. وتحتفظ الألوان المجهزة منه بلمعانها ولكن بدرجة أقل من الزلال.

أما الصمغ العربي فكان نادر الاستعمال؛ لأنه أقل احتمالاً بكثير منها. ومن الملاحظ أن الصبغة كان يختلف لونها من عصر إلى آخر بحسب المادة التي تحضر منها، وقد اعتمد على هذه الخاصية في التحقق من نسبة صور إلى العصور المختلفة اعتماداً على تحليل الألوان المستخدمة في تلوينها.

والمعروف أن اللون الأحمر كان يحضر من الزنجفر الذي يتحصل

عليه من عملية تسامي الكبريت والزئبق في بوتقة مقفلة أو من كبريتيد الزئبق المحلي، وكذلك من المغرة الحمراء وهي أكاسيد معدنية ترابية أو من أحمر الرصاص الناتج من تسخين الرصاص.

أما اللون الأزرق فقد استحضر من اللازورد والأسمانجوني **Azurite** وللحصول على اللون الأصفر استخدم أكسيد الرصاص الأصفر أو المغرة الصفراء. أما الأرجواني فكان من صدف سمك أرجواني اللون أو من كبريت وزرنيخ أصفر وهو المسمى بالرهج.

والأبيض من أبيض الرصاص أو الطباشير الرقيق. واللون البنفسجي الزاهي، والقرنفلي من مزيج من الأزرق والقرمز الهندي. والملك القرمزي من الحشرات الجافة من عائلة القرمز التي تعيش على أشجار البلوط الكثيرة الأشواك والتي تنبت حول البحر الأبيض المتوسط. وأخيراً الذهب للون الذهبي.

أما الفرشاه فكانت من شعر الحيوانات ففي إيران من شعر رقبة قط أبيض له من العمر شهران ويجب أن يكون طويل الشعر بصفة خاصة، وفي الهند استخدم شعر السنجاب، وكانت الفرشاه تعد بشكل خاص بحيث ينتهي طرفها بشعرة واحدة وذلك طبعاً ليتمكن من تلوين الخطوط الرفيعة.

وقد تفنن المصور في شكل الورق فكان الورق المرقط بالذهب والرخامي أو السحابي اللون وهو أنواع منه البسيط والممشط والمعقد والمزهر وذو النقوش الكتابية والرسوم وأخيراً المذهب.

وكان من الواجب أن يصقل الورق لئلا يمتص الألوان واستخدم لصقل الورق زلال البيض أو محلول مخفف من النشا. وكيفية ذلك أن يوضع المحلول على سطح الورق باستخدام فرشاه عريضة غير غليظة ثم يترك ليجف ثم توضع الورقة بعد ذلك على لوح مقوس من الخشب صنع خصيصاً لهذا الغرض، ثم تحك بوساطة المحار أو البلوط حتى تصير لامعة..

تكوين الصورة

اتبع المسلمون في أول الأمر الطريقة التي كانت سائدة في الفن البيزنطي من حيث، الخطاط هو الذي كان يحد المكان المراد تزيينه بالصور ويبين الموضوع المطلوب توضيحه. ولقد ظلت هذه الطريقة متبعة في المدرسة العربية والمدرسة الإيرانية إلى أن جاء بهزاد، فخرج على هذه القاعدة واختار بنفسه الموضوعات وحدد المساحات.

ولم تكن مساحات الصورة في المدرسة العربية محددة بإطار من الجهات الأربع إلا فيما ندر، وربما كان عدم التحديد هذا أثراً من الآثار المسيحية أو البيزنطية حيث نجد رسوماً غير محددة، وربما كان لطريقة تكوين الكتاب الإسلامي بعض الأثر في عدم التحديد أيضاً، وأقصد من هذه الطريقة التذهيب بالذات؛ لأننا نلاحظ أن التذهيب في العصر العربي كان يعتني بالصفحات الأولى من المخطوطات فيعمل إطارات مزخرفة بخلاف الصفحات الداخلية التي كانت خالية منها.

أما المدرسة الإيرانية وما تلاها من مدارس وتأثر بها فقد حددت مساحة الصور من الجهات الأربع وكان ذلك لعاملين: أولهما التطور الذي أصاب تذهيب الكتاب؛ إذ لم تقتصر العناية على الصفحات الأولى من المخطوطات بل تعدتها إلى الصفحات كلها وعملت لها جميعاً هوامش، وهذا ساعد المصور على تحديد المساحة المخصصة للتصوير.

أما العامل الثاني فهو التأثر بالصين وتغيير فكرة المصور المسلم عن رسومه وميله إلى اعتبارها أكثر من مجرد رسوم توضيحية لنص الكتاب وأن من الممكن اعتبارها لوحة مستقلة بذاتها كما هو الحال في التصوير الصيني.

والملاحظ أن المصور العربي لم يكن يتعدى الخطين الجانبيين للمساحة، في حين أن المصور الإيراني في العصر المغولي استطاع أن يكمل موضوعه في الهامش. وفي أغلب الظن أن المصور اضطر إلى ذلك خصوصاً وأنه لم يكن له حق تحديد المساحة فضلاً عن اختيار الموضوعات.

ولم يكد يخرج فنانو المدرسة الإيرانية في العصر المغولي على العرف المألوف حتى اتبعهم من جاء بعدهم من المصورين في مختلف العصور والبلدان.

وإذا بحثنا عن نظام توزيع وحدات الصور وجدنا أن أسلوب المستوى الواحد هو أول الأساليب التي اتبعت في التصوير الإسلامي وكان يصاحبه في بعض الأحيان مستو آخر إذا ما ضاق خط المستوى الواحد عن استيعاب كل الشخصيات المرسومة.

ثم نجد بجانب هذا المستوى تصميمات أخرى لتوزيع الأشخاص كالشكل الهرمي أو المثلث أو المتوازيات أو البيضي، هذا فضلاً عن تصميمات أخرى يتعذر علينا معرفة كنهها، لأنها تتكون من عناصر متعددة الأضلاع.

وفيما تلا المدرسة العربية من مدارس يتعذر علينا تحديد نوع التصميم الذي اتبع ولو أننا في بعض الأحيان يسهل علينا التعرف عليه كذلك التصميم البيضي الذي استخدمته المدرسة الهندية بكثرة.

وظهور التصميم البيضي للمدرسة العربية راجع إلى التأثر بالحياة العامة ففي المساجد توجد حلقات الدرس وعند مشاهدة الألعاب يلتف الناس حول اللاعبين في حلقات، وهذا ما تدلنا عليه صورة من مقامات الحريري تمثل أشخاصاً يشاهدون بعض الحوادث، ولا نزال نشاهد ذلك إلى يومنا هذا.

إهمال قواعد المنظور والضوء والظل

من الملاحظ أن المصور لم يكن يراعي في ترتيب وحداته أو في رسمها قواعد المنظور، وقد تأثر في ذلك بالفن البيزنطي وهذه من الأمور التي يعاب عليها الفن الإسلامي، ولكننا في الواقع نغبنه إذا ما طبقنا عليه تلك القواعد؛ لأنها لم تتبع في أوربا إلا ابتداء من عصر النهضة وحتى بعد ذلك التاريخ لم تكن الصور التوضيحية في الكتب خاضعة لهذه القواعد كما تدلنا على ذلك مثلاً صور نسخة من قصص أيسوب من القرن ١٥م وصور مخطوطة عن سقوط رتشارد الثاني.

ولم يكن المصور المسلم جاهلاً لهذه القواعد، بل نجد محاولات عدة من قبل المصورين لاتباع قواعد المنظور في بعض وحدات الصور، وبخاصة قطع الأثاث كالعروش والمناضد وما أشبه، وقد يوفق المصور في محاولاته فيرسم المنظور صحيحاً أولاً يوفق فيخطئ بعض الشيء وقد فضل استخدام منظور عين الطائر في رسم موضوعاته.

وانصراف المصور عن اتباع هذه القواعد مع علمه بها راجع إلى إحساس هو الذي دفعه إلى عدم معالجة المنظور بأسلوب علمي كزميله في الغرب. وهو الذي دفعه إلى عدم رسم الأشياء كما تراها العين في وقت معين ومن زاوية بعينها؛ إذ أنه يسجل بذلك المنظور في وقت معلوم، وكأننا به يريد أن يصور لنا كل وحدة على حقيقتها مجردة عن تلك

الظروف الطارئة من ضوء وظل أو احتفاء وظهور أو تقديم وتأخير. لأن كل تلك أحوال عارضة تزول بزوال مسببها وتتغير بتغير الناظر ومكانه إلى الشيء كما تتغير هذه الأحوال بتغير الوقت. ويكون الفنان بتخليه عن استخدام قواعد المنظور قد أراد إظهار الأشياء كأن الشخص يرى كل وحدة منفصلة عن الثانية لا ارتباط بينهما وكأننا به يريد أن يمتع الناظر لرسمه بما يمكن أن يتمتع به هو بانتقاله بين أرجاء المنظر المرسوم.

وما يذكر في هذا الصدد أن المصور روبنز رسم مرة صورة ظل الأشجار فيها في اتجاه وظل الأشخاص في اتجاه آخر.

ومما يتصل بنظرته إلى قواعد المنظور الشفافية، ذلك أن المصور نراه يرسم لنا ما يوجد داخل الحجرات أو في باطن الأرض أو في قاع المياه ووسيلته في ذلك عدم رسم جدران الحجرات أو عمل تجويف في سطح الأرض لنرى منه ما في قاع الآبار أو عمل قطاعات في مجاري المياه لنرى منها ما يستقر على قاعها وهكذا.

التسطيح

ظهر في أوائل العصر المسيحي في الشرق اتجاه فني يهدف إلى التهذيب والبعد عن تمثيل الطبيعة ويتمثل لنا هذا الاتجاه في بعض الرسوم الجدارية في مدينة دورا بجانب الأساليب الإغريقية التي تستخدم الأبعد الثلاثة.

ويحتمل أن فناني دورا قد تأثروا بالفن البارثي وبكتريا، ولهذا يظن أن إيران هي مصدر هذا الاتجاه الفني كما يعتقد أن دورا كانت بمثابة المركز الذي انتشر منه هذا الأسلوب في العالم المسيحي.

وشاع هذا الأسلوب في التصوير البيزنطي، وانتقل منه إلى التصوير الإسلامي، ومن هذا نرى أن – الدين الإسلامي برئ مما ينسب إليه من أنه هو المسئول عن التسطيح في الفن الإسلامي. وكل ما يمكن أن نذكره في هذا السبيل هو أن الدين الإسلامي بموقفه الخاص من التصوير قد ساعد على انتشار هذا الاتجاه الفني ومنع التصوير الإسلامي من أن يتطور كما تطور زميله في الغرب وكان مطبوعاً بالطابع البيزنطي حتى عصر النهضة. ولكنه استطاع التخلص من التقاليد البيزنطية واستخدام قواعد المنظور والبعد الثالث والظل في رسومه في حين أن المصور المسلم لم يستطع الوصول إلى ما وصل إليه زميله في الغرب إلا عندما تأثر به وتتلمذ عليه.

المواجهة

من أصعب الأمور التي يصادفها المصور الذي يختار الوضع المواجه لأشخاصه رسم القدمين، وقد حيرت القدمان جميع الفنانين في نختلف العصور واختار كل فن وضعاً خاصاً لهما.

وقد اتبع المصور المسلم في أول عهده بالتصوير أساليب من سبقه إلى أن رسخت أقدامه في هذا الفن، واستطاع أن يبتكر لنفسه وضعاً خاصاً.

فالرسوم الجدارية بقصير عمرة تدلنا على أنه اتبع الأسلوب الإغريقي وفيه ترسم إحدى القدمين - جانبية والأخرى مرفوعة فيظهر الشخص كأنه يتحرك إما إلى اليمين وإما إلى الشمال، وفي سامرا نراه يسير على هدى الأسلوب البارثي في بعض النقوش، والساساني في البعض الآخر ففي النوع الأول ترسم القدم متجهة إلى الخارج في حين تتجه أصابعها إلى أسفل كأن الشخص واقف على أطراف أصابعه. أما النوع الثاني فترسم فيه القدمان أفقيتان جانبيتان متجهتان إلى الخارج.

وفي صور المدرسة العربية وما تلاها من مدارس ترسم القدمان جانبيتان أفقيتان في اتجاه واحد وقد تميل القدم إلى الأسفل قليلاً، ونلاحظ أن المصور كان يتجنب المواجهة الكلية فكان يرسم الشخص بحيث يظهر منه ثلاثة أرباعه في أكثر الأحيان.

والمصور المسلم أول من رسم قد الشخص المواجه جانبيه أفقية

وربما اهتدى في رسم القدمين ببعض النقوش الأشورية أو الساسانية، ولكن يجب أن نلاحظ الفرق بين الأسلوب الإسلامي والأسلوب الأشوري والساساني إذ أن الساق في التصوير الإسلامي ترسم أمامية على حين أنها ترسم جانبية في الفنين الآخرين..

ومما هو جدير بالذكر أن رسوم بعض الأشخاص في الفن البيزنطي قد تأثرت بالتصوير الإسلامي؛ إذ رسمت فيها القدمان على النمط الإسلامي كما تدلنا على ذلك بعض الرسوم وبعض صور في مخطوطة بيزنطة من القرن ٩ – ١٢م محفوظة بالفاتيكان.

الرسوم الشخصية

طغت عناية المصورين بتوضيح الكتب بالصور على فرع آخر من ميادين التصوير، هو رسم الصور الشخصية.. ونقصد بالصور الشخصية تلك الرسوم التي يقوم الفنان بعملها نقلاً عن أنموذج حي أمامه، ويكون صادق التعبير عن صفات أنموذجه الخَلقية والخُلقية.

وأقدم الرسوم الشخصية الإسلامية التي وصلت إلينا ترجع إلى القرن ١٤م إلا أن الكتب الأدبية والتاريخية تفيض بذكر أمثلة كثيرة لرسوم شخصية..

ولعل أقدم هذه الأمثلة تلك التي تقول بوجود صورة للنبي (صلى الله عليه وسلم) وهي التي رآها سائح قرشي، يدعى ابن وهب من ولد هبار بن الأسود، عند امبراطور الصين ضمن مجموعة صور تشمل الأنبياء والرسل منهم نوح في السفينة بمن معه، وموسى وبنو إسرائيل، وعيسى بن مريم على حماره والحواريون معه.. وفوق كل صورة كتابة طويلة قد زيد فيها ذكر أسمائهم ومواضع بلدانهم ومقادير أعمارهم وأسباب نبوءاتهم وسيرهم ويقول "ثم رأيت صورة نبينا محمد (صلى الله عليه وسلم) على جمل وأصحابه محدقون به، في أرجلهم نعال عربية من جلود الإبل، وفي أوساطهم الحبال قد علقوا بها المساوك" ويقال إن راسمها مصور صيني كلن ضمن بعثة موفدة إلى النبي.. ومن الرسوم التي عملها الصينيون لشخصيات مسلمة صورة ابن بطوطة ورفاقه.

وإذا كانت هذه الرسوم من عمل فنانين غير مسلمين إلا أننا نجد إشارات أخرى إلى وجود رسوم من صناعة فنانين مسلمين، وهذه الصور لا تخص قطراً بالذات بل تشمل جميع الأقطار في مختلف العصور.

وأول هذه الإشارات تلك التي تذكر أن صورة علي بن أبي طالب كانت منقوشة على السيوف ثم نجد إشارة أخرى إلى رسم ليزيد بن الوليد، فيقول المسعودي في كتابه مروج الذهب "وحكى عن ابن العباسي محمد بن سهل. قال: كنت أكتب لعتاب بن عتاب على ديوان جيش الشاكرية في خلافه المنتصر، فدخلت إلى بعض الأروقة، فإذا هو مفروش ببساط سوسنجرد ومنشد ومصلى ووسائد بالحمرة والزرقة، وحول البساط دارات فيها أشخاص أناس وكتابة بالفارسية، وكنت أحسن القراءة بالفارسية، وإذا عن يمين المصلى صورة ملك وعلى رأسه تاج كأنه ينطق، فقرأت الكتابة فإذا هي صورة شيرويه القاتل لأبيه ابرويز الملك، ملك ستة أشهر، ثم رأيت صورة ملوك شتى، ثم انتهى بي النظر إلى صورة عن يسار المصلى عليها مكتوب صورة يزيد ابن الوليد عبد الملك قتل ابن عمه الوليد يزيد ابن عبد الملك، ملك ستة أشهر".

كما يذكر المقري أن عبد الرحمن الناصر نقش صورة الزهراء على باب المدينة التي شيدها وسماها باسمها فيقول: "ثم قال وأخبرني بعض مشايخ قرطبة عن سبب بناء مدينة الزهراء، أن الناصر ماتت سرية له، وتركت مالاً كثيراً، فأمر أن يفك بذلك المال أسرى المسلمين، وطلب في بلاد الافرنج أسيراً يوجد، فشكر الله على ذلك، فقالت له جاريته الزهراء، وكان يحبها حباً

شديداً: اشتهيت لو بنيت به مدينة تسميتها باسمي وتكون خاصة لي، فبناها تحت جبل العروس من قبلة الجبل وشمال قرطبة وبينها وبين قرطبة اليوم ثلاثة أميال أو نحو ذلك وأتقن بناءها وأحكم الصنعة فيها، وجعلها منتزها ومسكناً للزهراء وحاشية أرباب دولته، ونقش صورتها على الباب"...

ونحن نعرف أنه كان لسيف الدولة فسطاط مزين يمثله وقيصر الروم أسيراً بين يديه وحوله كثيرون من الأمراء والروم الذين هزمهم، وحول هذا الرسم صورة أخرى لحدائق وحيوانات وطيور.

ويروي أن السلطان محمود الغزنوي عندما رفض ابن سينا العمل في بلاطه وفر إلى إقليم جرجان أمر مصوراً يدعى محمود أبو نصر بن عراق أن يرسم صورة ابن سيناء على ورقة. ثم طلب من مصورين آخرين أن يرسموا أربعين نسخة منها وأرسل الصور إلى حكام الدول المجاورة راجياً أن يرسلوا له صاحبها.

ويذكر الراوندي أن السلطان السلجوقي طغرل بن أرسلان الذي كتب له زين الدين الخطاط المشهور مجموعه من الشعر أمر مصوراً يسمى جمال نقاش أصفهاني بأن يرسم في المخطوطة صور الشعراء الذين وردت بعض أشعارهم فيه.

ويصف المقريزي بعض السنور الحريرية الفاطمية فيقول: "ووجد من الستور الحريرية المنسوجة بالذهب على اختلاف ألوانها وأطوالها عدة مئين تقارب الألف فيها صور الدول وملوكها والمشاهير فيها، ومكتوب على صورة كل واحد اسمه ومدة أيامه وشرح حاله".

ويتكلم المقريزي أيضاً عن أحد المناظر الفاطمية فيقول: "وكانت لهم منظرة تشرف على بركة الحبش، قال الشريف أبو عبد الله محمد الجواني في كتاب النقط على الخطط؛ إن الخليفة الآمر بأحكام الله بنى على المنظرة التي يقال لها بئر دكة الخركة منظرة من خشب مدهون، فيها طاقات تشرف على خضرة بركة الحبش، وصور فيها الشعراء كل شاعر وبلده، واستدعى من كل واحد منهم قطعة من الشعر في المدح وذكر الخركاة، وكتب ذلك عند رأس كل شاعر، وبجانب صورة كل منهم رف لطيف مذهب. فلما دخل الآمر وقرأ الأشعار أمر أن يحط على كل رف صرة مختومة فيها خمسون ديناراً، وأن يدخل كل شاعر ويأخذ صرته بيده ففعلوا ذلك وأخذوا صررهم وكانوا عدة شعراء.

كما يذكر المقريزي أيضاً أن الأشراف بن خليل بن قلاوون أمر برسم صور أمراء الدولة وخواصها عندما عمر الرفوف بقلعة الجبل فيقول: "عمره الملك الأشرف خليل بن قلاوون وجعله عالياً يشرف على الجيزة كلها وبيضه وصور فيه أمراء الدولة وخواصها وعقد عليه قبة على عمد وزخرفها.

فهل كانت هذه الرسوم صوراً شخصية حقاً؟ الحقيقة أنها لم تكن كذلك.. إذ أن بعض النصوص لا يمكن أن يفهم منها أن رسومها كانت دراسات لأشخاص بالذات وعن الطبيعة كصور ملوك الأرض على الستور الحريرية الفاطمية وديوان الشعر الذي كتب لطغرل لاستحالة مثل هذا الأمر لما ففيه من مشقة الانتقال من قطر إلى آخر ومن دولة إلى أخرى،

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى احتمال وجود رسوم لأشخاص توفوا من زمن قبل عهد الفنان، كما هو الحال في ديوان الشعر (الذي عمل لطغرل) إذ نجد به أشعاراً توفوا قبل عهد الفنان.. وزيادة على ذلك فإن الرسم عن الطبيعة يقتضي جلوس الأشخاص أمام المصورين لساعات ويلة، والجلسات متكررة، حتى يستطيعوا دراسة تفاصيلهم، ويتقنوا رسم الملامح، ويوفقوا في إكساب صورهم شيئاً من شخصية المرسومين وهذا من الأمور المشكوك فيها وخاصة في مثل هذه العصور المبكرة حيث لا يزال أثر التعاليم الإسلامية عن التصوير قوياً في نفوس المسلمين.

وإذا كان الأمر كذلك فبماذا نعلل إذن قول هؤلاء الكتاب؟ الواقع أن تلك الإشارات لا يمكن أن يفهم منها إلا أن هذه الرسوم كانت رسوماً رمزية لتلك الشخصيات، ففهم هؤلاء المؤرخون كم كتابة الأسماء فوق الصور مثلاً أنها تمثل هذه الشخصيات.

ومن هذا القبيل تلك الصور التي وصلت إلينا ضمن النقوش الحائطية بقصير عمره الكائن ببادية الشام شمال شرقي البحر الميت وهي صورة أعداء الإسلام أو ملوك الأرض في قول آخر.. وهي صورة رمزية الغرض منها تمجيد انتصار المسلمين وإظهار مدى اتساع أملاكهم، فلجأ المصور إلى رسم الملوك – الذين فتحت بلادهم أو اقتطعت بعض أجزائها وعدد هؤلاء ستة أشخاص هم: قيصر بيزنطة، وكسرى فارس، وامبراطور الصين، وردريك ملك أسبانيا والنجاشي، وأحد أمراء الأتراك أو الهند. ولقد كتب فوق كل واحد اسمه. وإذا أمعنا النظر في هذا

الرسم وخاصة الأوجه لما وجدنا اختلافاً ملحوظاً بينها ولا سحنة خاصة لكل شخص بحيث إذا ما رأينا في موضع آخر استطعنا معرفة صاحبها وكل ما هنالك من فروق إنما هو في أغطية الرأس والملابس.

ومثل نقش قصير عمرة رسوم الأشخاص في النقوش الحائطية التي عثر عليها بقصر الجوسق الخاقاني بسامرا، فنجد فوق بعضها لفظ مشمش أو مفلح ومع ذلك فلا اختلاف بين الشخصيتين.

وينطبق مثل هذا القول على الصور التي وصلت إلينا من عهد المدرسة العربية التي ينسب إليها أقدم ما وصل إلينا من المخطوطات المصورة.. حقاً إننا نجد أحياناً سحنة واحدة تتكرر لشخص بالذات، ومن السهل التعرف عليه وسط الجموع التي تحيط به. ولكننا مع ذلك لا نستطيع القول بأن هذه الصورة دراسة عن الطبيعة لصاحبها.

فإذا كان الأمر كذلك في القرن ١٣م، بل وفي القرن ١٤م ونحن في عصر قد مضى عليه منذ ظهور الإسلام زهاء ستة أو سبعة قرون، وبعد أن رسخت التعاليم الفنية في نفوس المسلمين، وأصبح لهم أسلوب تصويري خاص، فما بالنا بالقرون السابقة؟ أليس من الأولى ألا تكون هذه رسوماً شخصية كما تذكر الروايات؟ وأعتقد كما سبق القول، أنها لم تكن سوى رسوماً ترمز إلى هؤلاء الملوك والأمراء أو الأشخاص بأية وسيلة، ككتابة الاسم أو رسم ميزة أو إشارة، كنوع الرداء أو غطاء الرأس، ليفهم منها أنه هو الشخص المقصود مثل رسم قصير عمرة. وأظن أن هذا النقش لو قدر له ألا نعثر عليه وأن يصلنا وصف أحد المؤرخين له لكنا

أمام حالة أخرى من تلك الحالات التي ذكرها المؤرخون.

ولقد وصلت إلينا بعض رسوم عليها أسماء الأشخاص، علاوة على رسوم قصيرة عمرة وسامراً، ومنها رسم لبهرام كور، وهو يصيد حمار الوحش وخلفه حبيبته فتنة على طبق من الخزف وأخرى لمعركة حربية على سلطانية من الخزف أيضاً. وقد كتب فوق المحاربين اسم كل واحد منهم وعلاوة على ذلك فإن كثيراً من رسوم المدرسة السجلوقية قد كتب فوق أشخاصها أو حيواناتها، الأسماء كما في مخطوطات كليلة ودمنة مثلاً وكما في صورة تمثل حكاء الإغريق، وأخرى في مخطوط كتب على أحدهم خليل سلطان عليه رحمة الله (٨١٤هـ- ١٤١١م).

وإذا ككان قد وصل إلينا بعض صور شخصية من القرن ١٤م كرسوم جنكيزخان وخلفائه في مخطوطة لتاريخ رشيد الدين بالمكتبة أهلية والمنقولة عن أصول قديمة ورسم لتيمور وأنجاله من عمل خليل مرزا، وقد كتب فوق كل شخص اسمه، وأخرى لجلال الدين رومي وسعدي الشاعر وأوغتاي ومانجوخان وهولاكو إلا أن الصور التي عملت في القرن الخامس عشر وما بعده أكثر شخصية وتدعونا إلى أن نطمئن إليها ونثق بها عن تلك المرسومة في القرن الرابع عشر..

كما أصبحت هذه الرسوم أهم مظهر من مظاهر النشاط الفني في القرنين السادس عشر والسابع عشر، ولو أن كثيراً منها يمثل رسوم أفراد إلا أنه يغلب عليها فقدان الشخصية..

ونلاحظ إذن أن الصور الشخصية لم تظهر إلا بعد أن اتصل

المسلمون بالمغول وهذا يوضح لنا أن عدم الإقبال على هذا الضرب من التصوير لم يكن لعجز في مقدرة الفنان المسلم إذ رأينا أنه استطاع أن يكسب بعض أشخاصه سحناً معينة، وأنه استطاع أن يصل برسومه في بعض الحالات إلى مرتبة الصور الشخصية كما فعل يحيى الواسطي مصور مقامات الحريري "شيفر" وكما فعل أبو عبد الله في نسخة من نفس المقامات المحفوظة بالمكتبة الأهلية بفينا..

وأول هذه العوامل وأهمها هو التوجيه، فالمعروف أن المسلمين تعلموا التصوير كما تعلموا غيره من الفنون على أيدي أصحاب الحضارات السابقة.. ولقد كان البيزنطيون المعلم الأول في ميدان التصوير وفي رسوم الأشخاص بوجه خاص.. وإني أرى أن ما ينسب إلى المسلمين من ضعف في هذا الميدان إنما يرجع إلى هؤلاء المعلمين لأننا إذا ما تصفحنا مخطوطاتهم وشاهدنا ما فيها من رسوم أشخاص لوجدناها لا تختلف عن الرسوم الإسلامية، فهي توضيحية لما في هذه المخطوطات من دين أو قصص أو علوم ولا وجدنا تمييزاً واضحاً بين سحن الأشخاص ورأينا أن المصورين البيزنطيين كانوا منصرفين عن تقليد الطبيعة بعيدين عن التقاليد الإغريقية متتبعين أسلوباً زخرفياً.

ولعل هذا الأسلوب وهو توضيح المخطوطات بالصور كان له أثره في المصورين المسلمين فاتبعوه وزينوا المخطوطات العربية بالصور والرسوم وانصرفوا عن رسم الصور الشخصية.

ونستطيع أن نتبين الضعف في رسم الأشخاص من حيث عدم

التمييز بين سحنهم تمييزاً يفهم منه أنهم درسوا أصحابها دراسة طبيعية من مشاهدتنا لرسوم المخطوطات ولرسوم الفسيفساء كتلك التي تم تمثل الامبراطور جستنيان وحاشيته الموجودة في كنيسة فيتالي بروما، والرسم الذي يمثل تيودورا الامبراطورة ووصيفاتها، إذ لا نجد فرقاً بيناً بين سحن الأشخاص.. وإذا كنا نجد رسوم بعض أشخاص لهم ملامح خاصة كرسوم القساوسة والقديسين، إلا أنها لا تدل على أنها دراسة على الطبيعة ولا تصل إلى مرتبة الرسوم الشخصية المحصنة..

أما وقد اتصل المسلمون بالمغول الذين يميلون إلى عمل رسوم شخصية لهم والذين يتأصل فيهم هذا الميل منذ كانوا بأواسط آسيا، فقد أصبح من السهل إذن الاقتداء بهم واقتحام هذا الباب.

ولكن يجب ملاحظة أن الأمر لا يقتصر على التوجيه فقط، بل يستلزم استعداداً فنياً ممتازاً يمكن الفنان من صدق محاكاة الطبيعة الحية أمامه ومن إكساب صورته بعض الصفات والأخلاق التي تنطوي عليها أنموذجه، وليست هذه الموهبة بمتوفرة عند كل فنان، وربما كان الضعف في المقدرة الشخصية للفنان سبباً آخر يفسر لنا عدم وجود صور شخصية حقة من المدرسة المغولية، ويوضح لنا القول بأن صور القرن الخامس عشر الميلادي أدعى إلى الثقة من صور القرن الرابع عشر، حيث لم تشر المصادر التي وصلت إلينا إلى نبوغ فنانين كما أشارت إلى نبوغ بهزاد المعروف عنه أنه أول من طرق هذا الباب ونجح فيه، والذي يقول عنه الدكتور مارتن أنه كان في هذا الميدان أستاذاً عظيماً ويقارنه بالفنانين هولبين ودورر ومملنج..

ويحسن قبل الكلام عن الصور الشخصية في التصوير الإسلامي أن نشير إلى الحقيقة التالية، وهي أن الفنانين الأوروبيين استطاعوا منذ القرن الثالث عشر أن ينجحوا في رسم الصور الشخصية وأن يتقنوها إتقاناً عظيماً، في حين أن المسلمين لم يستطيعوا ذلك إلا منذ القرن الخامس عشر، ومع ذلك فإن نجاح المسلمين لا يقاس بنجاح الأوروبيين مع أنن التصوير الإسلامي والتصوير الأوربي في القرن الثالث عشر وما سبقه، كانا يمتان إلى الفن البيزنطي بصلة وثيقة..

الواقع أن هذا الأمر يرجع إلى حركة النهضة، تلك التي مكنت الفنانين من التحرر من القيود الثقيلة التي كانت تفرضها عليهم الكنيسة، ومن ضمنها تلك التعاليم التي وضعت بخصوص التصوير، كما أن حركة إحياء الآداب القديمة مكنتهم من الرجوع إلى التعاليم الفنية الإغريقية القديمة باطلاعهم على تلك الصور التي كانت تحويها المخطوطات الإغريقية القديمة، وساعد على ذلك هجرة كثير من العلماء الإغريق من القسطنطينية إلى الغرب عندما سقطت في أيدي رجال الحرب الصليبية الرابعة عام ١٢٠٣– ١٢٠٤م..

أما في العالم الإسلامي فالراجح أن الذي حد من نشاط الفنانين في هذا السبيل هو الأثر الذي بقي في نفوسهم من التعاليم الدينية، ولعل للأسلوب الذي كان متبعاً أثراً في هذا الضعف إذ يقال أن الفنان لا يرسم صورة من الحياة، ولكنه يدرس الشخص لمدة من الزمن بدون عمل أي رسوم تخطيطية، ولكن يزوده من حين لآخر لكي يراجع عمله ويضبط

خطوطه التي رسمها من الذاكرة، والنتيجة التي يحصل عليها من مثل هذا الأسلوب هي الحصول على رسم مثالي..

ولقد اتبع بهزاد من جاء بعده من الفنانين ونسجوا على منواله في رسم الصور الشخصية، بل إن منهم من نقل عنه بعض رسومه مثل سلطان محمد ومعين الدين وفروخ بيك الذي نقل رسماً ينسب إلى بهزاد ويمثل آق قويونلي أسير الشاه إسماعيل الصفوي..

وتستطيع من مراجعة الإمضاءات على الصور أن نعد من المصورين الإيرانيين الذين رسموا صوراً شخصية في القرن الخامس عشر: بهزاد (شكل ١٥) وشيخ محمد، وخواجة حسن، ومعين الدين، وميرك وأغا رضا، ومحمدي. ويف القرن السابع عشر: رضا عباسي، وعبد الملك استربادي، وعبد المطلب، وعلي قولي جبه دار، وأفضل، وبهزاد سلطاني.. وفي القرن الثامن عشر معين مصور، ومحمد باه، وعبد الله، ومزرا بابا..



(شكل ١٥) صورة شخصية لشابيك خان -
من عمل المصور بهزاد - المدرسة الإيرانية -
القرن ٩هـ - ١٥م

وتنوع الشخصيات تنوعاً بيناً، فمن صور سلاطين إلى أمراء وحكام أقاليم، إلى رسوم أدباء وفنانين، إلى دراويش وأشخاص عاديين ورسوم نساء إلى رسوم سفراء ورجال أوربيين فنجد صوراً للسلطان مرزا، والشاه عباس والشاه صفي، وفتح علي شاه، ونادر شاه، وأمير شجاع الدين سيد بدر، وغلام حضرت شاه سيد علي بن محمد، والأمير يوسف بن أوزون حسن، وغريب مرزا، مراد آق قويونولي، وعبد الله خان أزبك، ومحمد خان شيباني، ومير علي شيرنوائي، وأمام قليخان حاكم شيراز وجلال الدين

رومي، ومولانا عبد الله هانفي، كما نجد رسوماً لسفراء مغوليين وزوجاتهم.

أما رسوم الأشخاص الأوروبيين فمنقولة عن أصول أوربية ومنها رسم لشارل الخامس ورسم البابا وهو يبارك فرانسيسكو كوستا.. وكذلك نجد رسوماً أخرى كثيرة لشخصيات غير معروفة تشمل أسرى من الأمراء المغوليين ودراويش وخطاطين وأمراء.. ومن بين رسوم السيدات الكثيرة نجد واحدة تمثل ابنه شاه رخ أفشاريد..

ونلاحظ أن بعض الرسوم متقن اتقاناً عظيماً يشهد بالتفوق، كما يدل على أن الفنان كان يرسم صورته عن نموذج أمامه كما في صورة الدرويش وصورة سلطان حسين مرزا، كما أن بعض هذه الرسوم لا تميزه صفات أو ملامح خاصة، بل إن القرنين السادس عشر والسابع عشر شهدا رسوماً كثيرة جداً بعضها لشخص واحد وبعضها لشخصين، ولكننا لا نستطيع الجزم بأن هذه صور شخصية لعدم وضوح الفارق المميز للأشخاص وإذا كان هذا ما يعاب على الفن الإسلامي فإننا نجد مثلاً له في بعض الرسوم الأوربية كتلك الصورة التي رسمها جيوتو للبابا أنوسنت الثالث والقديس فرنسيس حيث لا نرى فرقاً في سحن الكرادلة المختلفين..

وتعلل كثرة وجود الرسوم الشخصية في القرن السابع عشر على وجه الخصوص بانصراف الشاه عباس عن تشجيع الفنانين وإغلاق المرسم الشاهاني لزيادة التكاليف الحربية فالتجأ المصورون إلى هذا النوع من التصوير نظرا لقلة التكاليف وقصر المدة التي يستغرقها المصور في إنتاج مثل هذه الصور غير أن من جاء بعده من الشاهات شجع التصوير كنادر شاه وفتح علي..

الرسوم الشخصية في المدرسة الهندية المغولية:

لم تنشأ هذه المدرسة إلا في القرن السادس عشر ولذا كان عهد هذه الرسوم متأخراً عن مثيلاتها في إيران، وليس معنى ذلك أن الرسوم الشخصية لم تكن معروفة في الهند قبل ذلك التاريخ، بل نجد ما يدل على أنها كانت معروفة في القرن الرابع عشر؛ إذ نجد حاكماً مسلماً من حكام هذا القرن يدعى فيروز شاه طغلق يأمر بمنع عمل الرسوم الشخصية على جدران القصور وأن تحل مناظر الحدائق محلها، وهذا غير تلك الإشارات الموجودة في الأدب الهندي القديم.

وبالرغم من أن هذه المدرسة لم تنشأ إلى في القرن السادس عشر إلا أن الرسوم الشخصية وجدت في أوائل عهدها، ويرجع الفضل في ذلك إلى الامبراطور أكبر، إذ أمر بعمل مرقعة تحوي رسومه الشخصية ورسوم جميع كبار رجال ملكته وكان يجلس أمام المصورين إذ كان يرى في هذه الرسوم الشخصية وسيلة من وسائل الخلود "إن الذين قضوا نحبهم قد أعيدت إليهم الحياة من جديد ومن لا يزال منهم على قيد الحياة قد وعدوا الخلود".

وكان جهانجير مغرماً بهذه الرسوم فنجد له صوراً تمثله من طفولته إلى شيخوخته، ولذا كانت رسومه أكثر الرسوم التي وصلت إلينا عن أي امبراطور أخر ولعل السبب في تلك الكثرة يرجع إلى أنه كان يهدي صورته إلى رجال دولته وكان يكتب عبارات الإهداء بنفسه، كما أمر بعمل رسوم لقواده.

وتشمل الرسوم الشخصية أباطرة من بابر مؤسس الدولة عام ١٥٢٦م إلى بهادر شاه آخر الأباطرة الذي توفى في المنفى عام ١٨٦٢م وأمراء كراجا بربال وراجامان سنغ وسيدراجا قتال وأبو الحسن قطب شاه ومادنا ووزراء كتود رمال ورجال الأدب والعلماء كأبي الفضل مؤلف أكبر نامة وعيني أكبري وأخيه فيظى وشيخ حسين جامي وموسيقيين كتانسن الموسيقى المشهور وقواد وفقهاء وفنانين وراقصات وبعض رسوم شخصيات غربية كالأب فرنسيسكو كورس اليسوعي وسيط سير توماس رو، وقد تكون هذه الرسوم منقولة عن رسوم غربية مثل صورة اللادي رو وزوج السير توماس سفير ملك إنجلترا في الهند.

ويوجد نوع من رسوم الأشخاص وهو الرسوم العائلية كتلك الصورة التي تضم البيت التيموري وقد كتب فوق كل واحد اسمه ولقد استخدمت هذه الظاهرة- كتابة الأسماء فوق الأشخاص بكثرة في التصوير المغولي حتى في الصور التي توضح بعض حفلات البلاط فنجد أسماء بعض الأشخاص مكتوبة فوق رسومهم ولقد أخذ المغول هذه الطريقة عن الإيرانيين على الأرجح؛ إذ قد وصلت إلينا بعض صور إيرانية من القرن السابع عشر من هذا النوع منها واحدة تمثل الشاه صفي وسط قواده وأمرائه وقد كتب اسم واحد وعشرين شخصاً من أربعة وثلاثين، كما نجد صورة أخرى لفتح على شاه وهو يصيد، وقد كتبت الأسماء فوق كبار الأشخاص.. ويصف جهانجيز في مذكراته إحدى هذه الرسوم وكانت قد أرسلت إليه من إيران وهي "لقتال صاحب قران تيمور

لطقطمش خان وأنجاله العظام وأكابر الأمراء الذين كان لهم حظ عظيم في اشتراكهم في هذا القتال، وقد كتب بجانب كل شخص اسمه، بل إننا نجد هذا الأسلوب في سلطانية من الخزف سبق الكلام عنها.

كما تمتاز الهند عن إيران بنوع لم يوجد فيها أو على الأقل لم نسمع عنه وهو نوع ينطبق عليه تماماً اسم المنمنم "**miniature**" وهو رسم الأشخاص في المجوهرات إذ كان رجال البلاط في عهد جهانجير يعلقون مجوهرات في مقدمة العمائم تحوي رسومه وتتخذ مثل هذه الظواهر وسيلة من وسائل تأريخ الصور، إذ أن رجال البلاط ومن يليهم في المرتبة كانوا يقلدون الأباطرة في ملبسهم ومظهرهم فلما حلق أكبر لحيته أمر رجال بلاطه بحلقها ولما أطلقها شاه جهان أطلقها رجال البلاط ولما أدخل جهانجير عادة لبس الحلقان في الآذان عام ١٦١٤م تبعه رجال البلاط.

ويندر وجود رسوم الأطفال، وتوجد واحدة منها في مجموعة هاملتون محفوظة في برلين ويرى مارتن أن أحداً لا يستطيع أن يمثل الطفولة البريئة بأحسن مما عمل الفنان الهندي.

ومما يشيع في التصوير الهندي رسوم الفرسان الممتطين صهوات الجياد، ولا نجد هذا إلا قليلاً في إيران، والتي يظن أنها منقولة عن رسوم صينية في حين يذهب براون إلى أنها مجهولة عملياً في التصوير الإيراني وأنها هندية صميمة، ويؤكد مارتن أنها منقولة عن أوربا مع ملاحظة الأسلوب الشرقي القديم وهو رسم الحاكن بمقياس أكبر من رسوم الأشخاص فنجد رسوم أباطرة وأمراء يرندون ملابس فخمة ومعهم الحراب والدروع.

أما رسوم النساء فليست موضع الثقة دائماً وخاصة رسوم الإمبراطورات التي هي في الغالب من خيال الفنان، أما رسوم النساء العاديات فيختمل أنها عن الطبيعة، وفي ذلك يقول شخص إيطالي عاش في الهند عدة سنوات أيام الامبراطور أورنجزيب: "لم أحضر معي صورة لملكة أو أميرة إذ من المستحيل رؤيتهن لاحتجابهن الدائم.. وإذا كان شخص رسم أية صورة كهذه فلا يصح قبولها، فهي فقط شبيهة المحظيات والراقصات والتي رسمت من مخيلة الفنان.. ومما هو جدير بالذكر في صدد هذا القول ما يعرف من أن جهانجيز قد صحب يوماً زوجه في رحلة صيد، وقد اشتركت معه في الصيد وهي من داخل هودجها ولم تظهر لرجال الحاشية.

وكما حدث في إيران في أواخر القرن ١٦ و١٧م من حيث كثرة الرسوم الشخصية لعامة الشعب، كذلك حدث في الهند ابتداء من عهد أورنجزيب الذي يمكن اتخاذ عهده فاصلاً بين مرحلتين: الأولى:– يمكن أن نطلق عليها مرحلة أرستقراطية، إذ كان الفن يعتمد كثيراً على رجال البلاط.. والثانية:– يمكن أن تسمى بالمرحلة الشعبية، إذ كثر طلب الشعب لهذه الرسوم، سواء لأشخاصه أو لأشخاص الأباطرة والأمراء، وكان ذلك التحول نتيجة تمسك أورنجزيب الشديد بتعاليم الدين وعدم مساعدته للفنانين فالتجأوا إلى الشعب، ولكي يستطيعوا إجابة الطلبات وتوفير الوقت استخدموا الأوراق المخرمة للنسخ فاضمحل الفن.

وقد نبغ عدد من الفنانين في رسم الصور الشخصية بعضهم هندي

الأصل مثل بشنداس الذي يقول عنه جهانجير "بأنه لا يجاري في رسم الشبه" والذي يظن أنه هو راسم صورة الشاه عباس إذ سافر ضمن بعثة أوفدت من الهند إلى إيران، وكذلك يظن أنه هو الذي رسم صوراً كثيرة من رجال إيران الموجودة ضمن مجموعة الصور المغولية أو على الأقل نقلت هذه الصور عن أصول من عمله هو.

وبعضهم إيراني الأصل كالمصور عبد الصمد الشيرازي الذي امتاز في رسم الصور الشخصية (وسماه أكبر "شيرين قلم" كما قام بتعليم الامبراطور التصوير في مدينة كابل) ونير هاشم، ومحمد فقير الله من عصر شاه جهان..

والملاحظ أن الرسوم الشخصية في الهند على قدر كبير من الاتقان إذا ما قيست بمثيلتها في إيران، ولعل هناك من يتساءل لم نبغ الهنود إلى هذا الحد في حين لم يصل أساتذتهم الإيرانيون إلى هذه الدرجة من الإتقان.

هناك عدة أسباب نعتقد أنها ساعدت على هذا التفوق، ولعل أولها أهمية ما سبق أن ذكرته من اهتمام الأباطرة بعمل هذه الرسوم، بل كان الواحد منهم يجلس أمام المصور ليتيح له دراسته ولتكون صورته صادقة، ومن هذه الأسباب أيضاً ملازمة بعض المصورين للأباطرة وكانوا أعضاء في حاشيتهم، وهذا طبعاً يساعد الفنان على الدراسة، ويذكر جهانجير في مذكراته أنه خرج مرة لصيد أسد وأنه أمر الفنانين برسمه على حقيقته من حيث الشكل والجسم وقد يكون للبلاغة الأدبية التي اتصف بها أكبر

وجهانجير في وصفها للأشخاص علاقة بنجاح هذه الرسوم إذ كانا دقيقي الملاحظة في وصف الأشخاص، وطبعاً ما دام هذا شأنهما فلن يقبلا رسوماً ولن يوافقا على صور لا تعبر ولا تكون صادقة النقل لصاحبها.

وأخيراً فإن هناك إشارات أدبية أخرى تدلنا على أن هذه الرسوم الشخصية كانت معروفة في الهند كتلك التي كانت تعمل لأبناء البراهمة المتوفين لكي تعيدهم إلى الحياة من جديد.. ولكن مثل هذه الرسوم القديمة للأشخاص كانت معروفة أيضاً في إيران في العهد الساساني كتلك المخطوطات التي رآها المسعودي وبها صور تمثل الأكاسرة عند وفاتهم، وقد ارتدوا الثياب الملكية ووضعوا التاج فوق رؤوسهم، كما أن مؤلف كتاب مجمل التواريخ (١١٨٦م) يتحدث عن وجود مخطوط به صور شخصية للأكاسرة منذ زمن أردشير إلى نهاية الأسرة، ومع ذلك فلم يصلنا شيء من مثل هذه الرسوم حتى نستطيع أن نحكم علة مقدر الإيرانيين في العهد الساساني من حيث النجاح أو عدمه في مثل هذه الرسوم.. أما عن الهند فما وصلنا منها يساعدنا على القول بأنهم كانوا ناجحين في مثل هذه الرسوم.

وقبل أن ننتقل إلى الكلام عن الرسوم الشخصية في تركيا يحسن أن نذكر شيئاً عن نوع من الرسوم يصح أن يدخل ضمن نطاق الرسوم الشخصية مع شيء من التسامح؛ وتلك هي رسوم الحيوانات والنباتات واعني تلك الرسوم المستقلة التي تظهر حيواناً معيناً أو نباتاً بالذات.

ولقد نبغ الفنانون الهنود في هذا الضرب من التصوير نبوغاً يفوق

الوصف، فوصلوا إلى درجة عالية جداً من الإتقان سواء في رسم النباتات وتفاصيلها أو الحيوانات وحركاتها.. ونستطيع أن نعتبر عصر جهانجير عصراً ذهبياً في هذا النوع من التصوير؛ لأنه كان مغرماً بالحيوانات وعاداتها وكان الفنانون يرسمون له النادر من الطير.. ويرى بروان أن رسوم الحيوانات لم تكن أحسن من رسوم العهد الصفوي في إيران.. حقاً إن رسوم الحيوانات في التصوير الإيراني ابتداء من عصر بهزاد متقنة أيضاً، بل لقد وفق بعض المصورين في التعبير عن حركاتها ولكنهم لم يصلوا إلى مرتبة الفنانين الهنود، كما أنهم لم يتركوا لنا رسوماً مستقلة كالرسوم الهندية المغولية واقد نبغ في رسم الحيوانات والطيور منصور الذي يسمى "بنادر العصر" وأبو الحسن "نادر الزمان" ومراد، ومانوهار، كما نبغ منصور في رسم الهور أيضاً.

الرسوم الشخصية التركية:

كما ساهم الإيرانيون في تأسيس المدرسة المغولية، كذلك كان لهم الفضل كل الفضل في تأسيس المدرسة التركية، إذ كان السلاطين العثمانيون يحرصون على استدعاء الفنانين الإيرانيين إلى بلاطهم، ولم ينقطع استدعاؤهم لهم منذ القرن السادس عشر.

ولقد طرق فنانو المدرسة التركية باب الرسوم الشخصية، ويقال إن رسوم السلاطين العثمانيين ابتداء من سلاطين القرن الخامس عشر كانت تزين أحد القصور وأنها كانت تنقل منه لإخفائها، ولم يكن يسمح برؤيتها إلا للضباط المقربين وأن ذلك كان محافظة على الشعور الديني، ويقال

أيضاً: إن الصدر الأعظم قره مصطفى كان يحفظ صورته وصور بعض معاصريه في غرفة سرية خوفاً من الاضطهاد.

ولقد كان لهذا الأثر الديني ولغيره من العوامل الأخرى أثره في قلة ما وصل إلينا من إنتاج المدرسة التركية، ومع ذلك فلقد وصلت إلينا رسوم شخصيات تركية منها رسوم للسلاطين، كمحمد الثاني، وسليم الأول، وسليم الثاني، ومراد الرابع، ومنها صور لأدباء مثل لعلين قبا وهو محدث شعبي.

كما وصلت إلينا بعض رسوم لأشخاص أوربيين نقلاً عن رسوم أوربية كصورة فرنسوا الأول وشارل الخامس من عمل حيدر بك مصور البلاط في عصر سليمان، وتدل رسومه على أنه لم يكن على درجة عظيمة من المهارة.

كما نجد رسوماً لأتراك من عمل فنانين أجانب كصورة محمد الثاني من عمل جنتيلي بلليني وهي محفوظة بالمتحف الأهلي بلندن، وأخرى لأمير تركي محفوظة في متحف جاردنر ببوستن وثالثة لسيدة هي فاطمة سلطانة بنت السلطان عبد المجيد من عمل المصور **Rubrn manasse** عام ١٨٥٠م، ونقش حائطي للسلطان جم.

ولكن مثل هذه الرسوم خارجة عن نطاق التصوير الإسلامي، غير أنها ذات أهمية كبيرة من حيث الدراسة المقارنة، إذ نستطيع بوساطتها أن نتوصل إلى الحكم على مقدار تفوق المصورين الغربيين على المصورين المسلمين.

ولقد أوجد الفنانون الأتراك أسلوباً جديداً في رسوم الصور

الشخصية وهو رسم السلاطين داخل دوائر صغيرة يجمعها أحياناً درج أواخر القرن السادس عشر، وهي من اختراع شخص يدعى شريف شافعي، وكان الغرض منها توضيح شجرة النسب السلطانية، وتبدأ غالباً برسم سيدنا آدم ويلاحظ أنه من الصعب وجوده صورة حقيقية للسلاطين قبل السلطان محمد الثاني.

ويوجد بدار الكتب المصرية مخطوطات تركية يشمل بعضها رسوم السلاطين العثمانيين وهي رسوم متأثرة بالأسلوب الأوروبي.

* * *

ولقد اتبعت المدرسة الهندية المغولية أسلوباً لم نجد له مثيلاً في التصوير الإسلامي وهو رسم الأشخاص بحيث يكون الوجه كاملاً والجسم محدداً فقط، وهذا الأسلوب في التصوير من أبدع ما أنتجته مخيلة الفنان الهندي.

ولقد فضل الفنانون الهنود اتباع الأسلوب الجانبي، ويندر أن نجد الأسلوب الذي يرسم الوجه بحث يظهر ثلاثة أرباعه، ذلك الأسلوب الذي كان مفضلاً في المدرسة الإيرانية والمدرسة التركية، ولقد وجد هذا الأسلوب الجانبي منذ نهاية القرن السادس عشر متأثراً بالأسلوب الصيني، مع أن الصور الجانبية لم تنتشر في الصين إلا منذ القرن الخامس عشر.

وقبل أن نختم الموضوع يجب أن نقول إن الفنان المسلم كانت أغلب رسومه مسطحة. وليس معنى ذلك أننا لا نجد رسوماً مجسمة لا

تظهر التعبير النفساني، بل لقد أفلح بعض الفنانين في إنتاج رسوم لا تقل عن الرسوم الغربية في أي مظهر من مظاهرها، وعلى الخصوص فنانو المدرسة الهندية المغولية.

ومما يصح أن يدخل تحت نطاق الصور الشخصية تلك الرسوم التي كانت تضرب على المسكوكات. ولعل أقدم ما يعرف عن نقود إسلامية اذت رسوم أشخاص هي المنسوبة إلى عمر ابن الخطاب فيقول المقريزي: "وضرب عمر الدراهم على نقش الكسرويه وشكلها بأعيانها، ثم أنه زاد في بعضها "الحمد لله". وفي بعضها "رسول الله"، وعلى آخر "لا إله إلا الله وحده"، وعلى آخر "عمر"، والصورة صورة الملك لا صورة عمر.

ويلي هذا الدراهم الدنانير التي ضربها معاوية وعليها صورة شخص متقلداً سيفاً، ويقول المقريزي إن هذا الشخص هو معوية، وأخرى لعبد الملك بن مروان يحمل سيفاً، وثالثة للمتوكل العباسي نجد رسماً لشخص على أحد وجهي الدينار ورجلاً يقود جملاً على الوجه الآخر وأخرى للمقتدر، والمطيع لله، والراضي من آل عباس، كما ضربت سكة لصلاح الدين ولسيف الدولة. وبحكم..

ونستطيع أن نقول إن رسوم هذه السكة لم تكن شخصية، بل كانت رسوماً رمزية ليس إلا، غير أنه قد وصلت إلينا نقود إسلامية تخص الإمبراطور أكبر، وجهانجير المغولي تعتبر رسوماً شخصية حقة، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى تقليد المصور عبد الصمد ديوان الضرب وهو الذي اشتهر في رسم الصور الشخصية..

خاتمة

هذه قصة التصوير الإسلامي تحدثنا خلالها عن نشأته ومدارسه المختلفة وبعض صفاته ومميزاته، وقد حرصنا أثناء عرضنا هذا ألا نتعرض للتفاصيل الدقيقة التي لا تهم إلا المتخصصين فلم نتكلم مثلاً عن المراكز الفنية المختلفة لكل مدرسة من المدارس الرئيسية للتصوير الإسلامي والفوارق بين كل مركز وآخر أو الحديث عن المخطوطات المختلفة التي أنتجتها هذه المراكز في مختلف عهودها ومميزات كل مخطوط عن الآخر.

وقد لاحظنا أن المصورين من العرب والمسلمين اعتمدوا في أول الأمر على التصوير الذي كان قائماً في أقطار الإمبراطورية الإسلامية وقت فتح هذه الأقطار، وشاهدنا كيف أنهم استطاعوا أن يوجدوا لأنفسهم أسلوباً خاصاً بهم وطرازاً فريداً نسب إليهم وألمحنا بمميزات هذا الطراز بصفة عامة.

وما امتاز به التصوير الإسلامي من حيث عدم اخترام قواعد المنظور والتسطيح أمر لا يعيبه بأي حال من الأحوال لأن التصوير الإسلامي لم يكن في الواقع إلا مرحلة من مراحل تطور الفنون ومن الخطأ الفاحش أن تطبق على هذه المرحلة قواعد ومُثل مراحل أخرى لا تمت إلى هذه المرحلة بصلة ولم تكن معروفة في عهدها.

ومما تجدر الإشارة إليه هنا في هذه الخاتمة هو أن الفنان المسلم استطاع أن يرد بعض ما عليه من دين للحضارات السابقة فأثر في الفنون التي عاصرته والتي لحقته، فأخذ الفنانون البيزنطيون والأوروبيون عنه بعض أساليبه في التعبير وبعض طرائقه في رسم بعض وحدات المناظر بل إنه ساهم أكثر من ذلك في حل بعض المشكلات التي كانت تعترض المصورين بأسلوب جديد لم يسبق إليه. وكذلك لم تكن المقدرة الفنية تنقص المصورين المسلمين، وقد شهد لهم بذلك الأساتذة الأجانب وأشادوا ببعض رسومهم وقارنوها بإنتاج مشاهير الغربيين.

الفهرس